UNIVERSITY OF TORONTO
3 1761 00355606 5

LG.H.
H568f

FORSCHUNGEN

ZUR

DEUTSCHEN THEATERGESCHICHTE

DES MITTELALTERS UND DER RENAISSANCE

VON

MAX HERRMANN

MIT 129 ABBILDUNGEN

HERAUSGEGEBEN MIT UNTERSTÜTZUNG DER GENERALINTENDANTUR
DER KÖNIGLICHEN SCHAUSPIELE

233375
17. 6. 29.

BERLIN
WEIDMANNSCHE BUCHHANDLUNG
1914

PN
2647
H4

Germany

Vorwort.

Manchem Leser mag die unten folgende Einleitung dieses Buches zu anmaßend erscheinen: möge er sich durch das hier im Vorwort gebotene Bekenntnis versöhnen lassen, daß der Verfasser sich durchaus bewußt ist, in nicht wenigen Punkten die Nachsicht des Lesers sehr in Anspruch nehmen zu müssen.

Den Forderungen nämlich, welche die hier angewendeten Methoden an die Vielseitigkeit des Forschers stellen, ist ein Einzelner kaum gewachsen. Auf einer Reihe nicht eben gleichartiger Gebiete der Kultur und der Kunst müßte er völlig zu Hause sein; ganz besonders verlangt die Notwendigkeit, vergleichende Künstegeschichte zu treiben, eine gründliche Schulung auf dem Gebiete der Bildkunst, und ich weiß nicht, ob der Fachmann hier mit dem nachträglich Erworbenen immer einverstanden sein wird, auch wenn er im Auge behält, daß die Auseinandersetzungen des Buches eigentlich nirgends mit dem Anspruch auftreten, die Bildkunstgeschichte selbst zu fördern. Aber auch auf dem Felde der Literaturgeschichte wird durch die unabweisbare Forderung, über die Grenzen des Nationalen hinauszublicken, eine Fülle der Kenntnisse vorausgesetzt, die vielleicht nur W. Creizenachs von mir immer wieder neu bestaunte Allbelesenheit besitzt, und es ist mir fraglich, ob mein instinktives Bemühen, die fremdnationalen Leistungen möglichst auszuschalten und neben dem Deutschen zunächst nur das Internationale zu berücksichtigen, überall das Richtige getroffen hat. Endlich mag im zweiten Teil auch die Heranziehung des Materials Lücken aufweisen: es ist mir nicht gegeben gewesen, durch systematisch vorgenommene Forschungsreisen eine wirkliche Vollständigkeit herbeizuführen.

Eine Anzahl anderer Mängel hängt mit der zeitlichen Entstehung des Buches zusammen. Seine Anfänge reichen in das Jahr 1901 zurück; im Jahre 1909 war es zum größten Teil, aber eben doch noch nicht ganz vollendet, und eben in diesem Jahre sah ich mich genötigt, zu meiner ausgebreiteten akademischen Tätigkeit auch noch die Schriftleitung der „Gesellschaft für deutsche Erziehungs- und Schulgeschichte“ zu übernehmen. So beschloß ich, mich selbst zum Abschluß des Buches zu zwingen, indem ich die Drucklegung alsbald beginnen ließ. Das Nebeneinanderhergehen des Druckes und der Arbeit am Manuskript hat nun einige Widersprüche der Darstellung herbeigeführt, auf die am Schluß des Buches, S. 525 ff., besonders aufmerksam gemacht ist; an der

gleichen Stelle sind auch literarische Nachträge notiert, die ebenfalls durch jene lange währende Entstehung notwendig gemacht wurden. Vor allem aber hätte ich, wenn die Drucklegung des Ganzen auf den Abschluß des Manuskripts hätte warten dürfen, die umfangreichen Auseinandersetzungen über die mittelalterliche Schauspielkunst, die ursprünglich nur als eine Hilfs- und Nebenuntersuchung gedacht waren, wie das Buch so manche enthält, die sich dann aber während des Druckes zu selbständigem Leben auswuchsen, in eine besondere Abteilung verwiesen, während sie jetzt den Fluß der Gesamtdarstellung empfindlich unterbrechen. In dem unten folgenden Inhaltsverzeichnis sind diese Erörterungen durch besonderen Druck ebenso wie ein gleichfalls etwas zu lang geratener Einschub des zweiten Teils als eigentlich selbständige Abschnitte gekennzeichnet. Dagegen mußte, da durch jene Erweiterung der Umfang des Buches schon stark angeschwollen war, ein ursprünglich geplanter, S. 15 Anm. 4 auch bereits erwähnter Anhang ungedruckt bleiben: das Ergebnis einer Kollation der Hans Sachsischen Handschriften mit dem gedruckten Text in bezug auf die szenischen Bemerkungen, deren Varianten in Goetzes sonst so vortrefflicher Hans-Sachs-Ausgabe gar nicht oder nur in sehr willkürlicher Auswahl mitgeteilt werden. Ich werde meine Zusammenstellungen der Handschriftenabteilung der Berliner Königlichen Bibliothek übergeben, wo sie dem Forscher ohne weiteres zur Verfügung stehen sollen.

Für die Ermöglichung jenes Verfahrens der vorzeitigen Drucklegung, ohne die das Buch vermutlich auch heut noch unvollendet sein würde, bin ich der Weidmannschen Buchhandlung zu besonders tief gefühltem Dank verpflichtet: sie hat mit dem ihr so oft nachgerühmten Verständnis für die Schwierigkeiten, unter denen wissenschaftliche Arbeit mitunter zustande kommt, aller Verzögerung gegenüber unerschütterliche Geduld bekundet. Mein ergebenster Dank gebührt ferner dem Generalintendanten der Königlichen Schauspiele zu Berlin, Seiner Exzellenz dem Herrn Grafen von Hülsen-Haeseler, der sein lebhaftes Interesse für die junge Theaterwissenschaft zu Gunsten des vorliegenden Buches bekundete: zur Herstellung der unentbehrlichen Illustrationen überwies er mir gütigst die von Seiner Majestät dem Kaiser und König zur Herausgabe eines Werkes über die Geschichte des deutschen Theaters bewilligte Summe von 1000 Mark. Ein letzter, ganz besonders herzlicher Dank endlich kann hier nicht ausgesprochen werden, weil der, dem er zukommt, sich seine öffentliche Bekundung mit aller Entschiedenheit verbeten hat.

Berlin, Weihnachten 1913.

Max Herrmann.

Inhalt.

Seite

Einleitung 1

Erster Teil:
Das Theater der Meistersinger von Nürnberg.

Erstes Kapitel: Zuschauerraum und Bühne 11

Die Anlage der Bühne S. 13. — Die Nürnberger Marthakirche als theatralischer Schauplatz S. 14. — Nürnberger Aufführungen 1527—1550 S. 14. — Die Marthakirche einst und jetzt S. 16. — Inneres der Kirche S. 18. — Das Predigerkloster als Aufführungsort S. 20. — Der Altarraum der Marthakirche als Bühnenraum S. 21. — Podium und Abschlußvorhang S. 23. — Hans Sachsens Drama. Personenzahl. Raum hinter der Bühne S. 23. — Auf- und Abgänge, Richtungen des Auftretens und Abgehens S. 24. — Terminologie der szenischen Bemerkungen S. 28. — „Eingehen“ und „kommen“ S. 29. — Das Buch des Inspizienten S. 35. — Die Sakristei S. 36. — Das Podium S. 37. — Podium und Stufen S. 38. — Zwei Auftrittsorte S. 38. — Auftrittsort kämpfender Heere S. 39. — Stellung des Ehrnholts S. 40. — Abgehen aller Personen am Schluß. — Kanzel und Chorstuhl S. 43. — Das Sitzen auf dem Theater S. 45. — Nochmals die Terminologie der szenischen Bemerkungen S. 49. — Unregelmäßigkeiten S. 50. — Der dritte Bühnenaufgang S. 50. — Sakristei und Bühne S. 53. — Die zweite Sakristeitür als Höhle, Ofen, Grab, Fluß S. 54. — Die ganze Bühne S. 55.

Zweites Kapitel: Dekorationen, Requisiten, Kostüme 57

Dekorationen S. 57. — Theatervorhang? S. 57. — Abtragen der Toten S. 58. — Die Raumverhältnisse. Möglichkeit einer Hinterdekoration S. 60. — Dekorationsmaterial. Teppiche S. 61. — Dekorationsmalerei für Festlichkeiten S. 62. — Theaterdekorationen in Italien und Deutschland S. 64. — Die Phantasie des Publikums in bezug auf die Vorstellung der Landschaft, beobachtet an Holzschnitten und Volksliedern S. 66. — Hans Sachsens Phantasie S. 67. — Dekorationsforderungen der szenischen Bemerkungen S. 68. — Die Tür als Requisit S. 69. — Dialog und Phantasie S. 73. — Innenraum und Landschaft S. 75. — Requisiten S. 78. — Die Materialfrage S. 79. — Holzschnitzerei und Wachsplastik S. 82. — Köpfe und Götterbilder S. 82. — Tiere auf der Bühne S. 84. — Kinder auf der Bühne S. 86. — Das Schiff S. 87. — Feuerwerk S. 90. — Lokal- und Personalfrage. Herbeischaffung der Requisiten S. 91. — Aufbewahrungsraum S. 92. — Wegschaffung der Requisiten S. 97. — Abtragen der Toten S. 98. — Keine Theaterdiener S. 101. — Kostüme S. 102. — Kostüme in Hans Sachsens Erzählungen S. 103. — Interesse der Zeit für die Tracht S. 104. — Einzelne Trachtenbilder seit dem Ausgang des 15. Jh. S. 105. — Handschriftliche Trachtenbücher höfischen und bürgerlichen Ursprungs S. 106. — Ethnologische Inter-

Seite

essen S. 107. — Spanische Trachtenbilder augsburgischen Ursprungs S. 108. — Trachteninteresse in Nürnberg. Sigismund Heldts Trachtenbuch S. 111. — Trachten in der Bücherillustration S. 114. — Theaterkostüm im Mittelalter S. 114. — Kostüm des geistlichen Theaters im 16. Jh. S. 117. — Das Theaterkostüm des 16. Jh. und das neue Interesse an der Tracht S. 118. — Theaterkostüm bei der Aufführung weltlicher Dramen S. 119. — Hans Sachsens Theaterkostüme: Tradition und Neuerungsspuren S. 120. — Ausländische Tracht. Götter und Heroen S. 121. — Das typische Attribut als Kostümmittel S. 122. — Naive Benutzung des Zeitkostüms; Mangel an Phantasie S. 124. — Stoff und Farbe S. 126. — Wiederbelebung Hans Sachsischer Bühnentrachten S. 128. — Kostümliche Betrachtung: der Drache S. 130. — Umkleidung und Unterkleidung S. 131. — „Rüstung" der „Stulticia" S. 133.

Drittes Kapitel: Die Schauspielkunst 137

Terminologischer Sinn der szenischen Bemerkungen. Zwei schauspielerische Stile: Drama und Fastnachtspiel S. 137. — Vollständigkeit der szenischen Bemerkungen S. 139. — Meistersängerische Schauspielkunst. Verzicht auf Individualisierung S. 141. — Die Rollen des Schmidtlein S. 142. — Gründe für die Rollenzuteilung S. 145. — „Gestus" und Aktion S. 146. — Die Aktion auf Hans Sachsens Bühne S. 147. — Kämpfe auf der Bühne. Vorbild des Turniers S. 148. — Pathetische Pose S. 151. — Darstellung rein körperlicher Erlebnisse S. 152. — Sterben, Schlafen, Kranksein im ernsten Drama S. 152. — Körperliches im Fastnachtspiel S. 156. — Körperliches in Hans Sachsens epischer Dichtung S. 157. — Körperliches auf dem mittelalterlichen Theater S. 159. — Das seelische Erleben: die Inhalte der Darstellung. Gruß. Leben der Sinne S. 161. — Gefühlsleben. Mehr Lust als Unlust. Mehr Zuneigung als Abneigung S. 162. — Lyrisch-pathetischer Stil im ernsten Drama S. 163. — Die psychischen Inhalte der Darstellung auf dem mittelalterlichen Theater S. 163. — Dramentexte des Mittelalters als Untersuchungsmaterial S. 164. — Besonderheiten der mittelalterlichen Schauspielkunst S. 165. — Ihre seelischen Inhalte S. 166. — Die Mittel der Darstellung in der nürnbergischen Schauspielkunst. Akustisches. Weinen, Seufzen S. 167. — Lachen, Schreien S. 168. — Gefühlsmäßige Färbung des Vortrags im ernsten Drama und im Fastnachtspiel S. 169. — Gefühlsmäßige Färbung im mittelalterlichen Schauspiel S. 172. — Stärke der Stimme auf dem mittelalterlichen Schauplatz S. 173. — Körperhaltung bei Gefühlserregungen auf Hans Sachsens Bühne S. 174. — Schauspielerische Autosuggestion im Mittelalter und im 16. Jahrhundert.

Die mittelalterliche Schauspielkunst in Deutschland[1] 176

Grundcharakter: Sparsamkeit und Einförmigkeit der Gesten S. 176. — Gesten der biblischen Vorlage S. 176. — Das mittelalterliche Theater: labile und stabile Gesten S. 177. — Reichtum der Gesten in andern Künsten S. 178.

Die Gesten des weltlichen Epos in Deutschland 178

Allgemeines S. 179. — Der Gebärdenstil der vorritterlichen weltlichen Erzählung S. 181. — Der Gebärdenstil der klassischen Epik S. 185. — Mimik und Gestik in den Nibelungen und der Kudrun S. 194. — Der nachklassische und spielmännische Gebärdenstil S. 195. — Der Gebärdenstil der allegorischen und der bürgerlichen Epik S. 197.

Schauspielkunst und Liturgie 201

Schauspielkunst und Theologie S. 201. — Schauspielkunst und Gottesdienst S. 202. — Die Gesten der Liturgie S. 202.

1) Zur Ergänzung vgl. S. 159f., 163ff., 172f., 175.

Seite

Die Gesten der neutestamentlichen Erzählung in Deutschland . . 205

Stärkere Gebundenheit als im weltlichen Epos S. 205. — Leichte Lösungen und ihre Ermöglichung S. 205. — Umschwung durch die Marienepik S. 207. — Reste der alten Gebundenheit S. 209.

Die Gesten in der geistlichen Bildkunst des deutschen Mittelalters 210

Liturgische und dogmatische Bindung S. 210. — Auswahl der Szenen. Älteste Reihe: Perikopenkunst S. 211. — Zweite Reihe: Typologie S. 212. — Dritte Reihe: Vorwiegen des Historischen S. 213. — Die Frage der „stabilen Gesten" S. 215. — Keine stabilen Gesten in der Bildkunst S. 216. — Die labilen Gesten S. 217. — Bibel und Bildkunst S. 218. — Die größere Freiheit der bildnerischen Ausdrucksbewegungen S. 218. — Die Gebärde der karolingischen und ottonischen Kunst S. 220. — Die Gebärde der romanischen Kunst S. 224. — Die Gebärde der gotischen Plastik S. 226. — Der Gebärdenschatz der romanischen und gotischen Kunst S. 228. — Die Gebärde der hochgotischen Kunst S. 231. — Der Gebärdenschatz des 14. und des beginnenden 15. Jahrhunderts S. 232. — Die Gebärdung der Realistengeneration der Vorrenaissance S. 234. — Die Gebärde der Spätgotik S. 236. — Völlige Verschiedenheit der Gestik in den drei Künsten S. 240.

Die Schauspielkunst des ausgehenden Mittelalters 241

Umschwung durch die Gestik der dramatischen Marienklagen S. 241. — Pathetik, Individualisierung, Naturalismus im Donaueschinger Spiel S. 243.

Die Gebärdensprache der Meistersingerbühne 244

Mimik, Gesamtkörper S. 244. — Arme und Hände S. 246. — Verwandtschaft mit der Gestik des mittelalterlichen Theaters S. 249. — Unterschiede S. 250. — Die Gestik in Hans Sachsens erzählender Dichtung S. 251. — Epische und theatralische Gestik bei Hans Sachs. Die Gebärdensprache des Fastnachtspiels S. 253. — Epos und Theater: einige Ähnlichkeiten in den Gebärden. Das Zusammenschlagen der Hände über dem Kopf S. 254.

Die Schauspielkunst des Schultheaters 256

Unmöglichkeit einer Wiederbelebung der römischen Schauspielkunst S. 256. — Schauspielkunst und Rhetorik S. 258. — Pronunciatio und actio S. 259. — Jodocus Willich S. 260. — Stimme, Mimik und Gestik S. 262. — Schultheaterkunst und Meistersingerkunst S. 265. — Selbständigkeit der Nürnberger Theatergestik S. 267.

Die Gestik der Bildkunst im Zeitalter Dürers S. 268. — Hans Sachsens Leistung: Systematisierung und Normalisierung der theatralischen Tradition S. 270.

Zweiter Teil:
Dramenillustrationen des 15. und 16. Jahrhunderts.

Erstes Kapitel: Ziele und Wege 273

Zweites Kapitel: Illustrationen antiker Dramen 277

Vorherrschaft der Terenzillustrationen. Die Terenzbilder der ottonischen Renaissance S. 277.

Miniaturen . . . 278

Miniaturkunst und Altertumsbegeisterung. Frühhumanistisches Interesse für Seneca S. 279. — Illustrierte Senecahandschriften S. 279. — Darstellung des „Hercules furens". N. Treveth und die Auffassung des antiken Theaters S. 279. — Französische Terenzillustrationen S. 283. — Das „Theatrum Romanum" im „Térence des Ducs" S. 284. — Die Szenenbilder S. 289. — Terenzminiaturen des späteren 15. Jahrhunderts S. 291.

Seite

Der Ulmer „Eunuchus“ 292

Zusammenhang mit den alten Miniaturen S. 292. — Zusammenhang mit gleichzeitigen Terenzaufführungen S. 294. — Die Darstellung des Lokalen S. 298.

Der Lyoner Terenz 300

Jodocus Badius S. 300. — Badius und die Ferrareser Aufführungen S. 301. — Badius' Anteil an den Holzschnitten S. 302. — Zusammenhang mit den alten Miniaturen S. 303. — Badius' Anschauungen über das antike Theater S. 305. — Hineinziehung der flandrischen „abele spelen“ S. 307. — Einfluß L. B. Albertis S. 310. — Das Gesamtbild des Theaters S. 312. — Die Szenenbilder S. 313. — Podium und Szenenhäuschen S. 314. — Der Künstler ein Niederländer S. 316.

Der Straßburger Terenz 317

Gesamteinrichtung S. 318. — Das Theatrum S. 319. — Die Straßburger Szenenbilder und die Ulmer und Lyoner Holzschnitte S. 322. — Clichésystem S. 323. — Personen S. 324. — Lokales S. 325. — Gesamtbilder zu den einzelnen Komödien S. 326.

Der Baseler Terenz 329

Die Dürerhypothese S. 329. — Ihre Gegner S. 331. — Datierung des Baseler Terenz S. 332. — Baseler und Straßburger Terenz S. 334. — Sebastian Brant als Berater des Baseler Künstlers S. 336. — Baseler Terenz und Ulmer „Eunuchus“ S. 337. — Baseler Terenz und Lyoner Terenz S. 340. — Die Baseler Bilder und die Terenzverdeutschung von 1499 S. 343. — Jakob Locher S. 343.

Der Venetianer Terenz 346

Abhängigkeit S. 346. — Gesamttheaterdarstellung S. 348. — Die Szenenbilder S. 349.

Holzschnitte des 16. Jahrhunderts 351

Deutschland S. 351. — Italien S. 352. — Nachbildung der italienischen Terenzbilder durch das wirkliche Theater S. 353. — Frankreich S. 354.

Theatergeschichtliche Ergebnisse 355

Zusammenfassung S. 355. — Kostümfragen: methodische Grundlagen für eine wissenschaftliche Kostümkunde des Mittelalters S. 356. — Die Gebärden S. 360. — Der Ulmer „Eunuchus“ und das Theater S. 360. — Der Straßburger Terenz und das Theater S. 362. — Der Baseler Terenz und das Theater S. 363. — Der Lyoner Terenz S. 364.

Lebende Bilder 364

Holzschnitte und Zeichnungen lebender Bilder S. 364. — Der Brüsseler Einzug v. J. 1496 S. 365. — Aufzüge S. 367. — Schaugerüste S. 368. — Lebende Bilder und dramatische Aufführungen S. 369. — Die Personagia und die Rederijkers S. 374. — Rederijkers und Lukasgilden S. 376. — Die Brügger Personagia v. J. 1515 S. 379. — Literarische Erklärung der Brüsseler Bilder: die Stoffkreise S. 381. — Die Stoffkreise der lebenden Bilder und des Dramas S. 385. — Verhältnis der lebenden Bilder zur Malerei S. 388. — Die Stoffkreise der lebenden Bilder und der Gemälde S. 388. — Bildkünstlerische Formprinzipien bei den lebenden Bildern S. 394. — Theatergeschichtliche Bedeutung der lebenden Bilder S. 396. — Bühnengerüst und Dekoration S. 397. — Requisiten, Beleuchtung S. 400. — Kostüme S. 401.

Kostüme des Lyoner Terenz S. 406. — Gebärden auf den lebenden Bildern S. 409. — Gebärden im Lyoner Terenz S. 409.

Drittes Kapitel: Illustrationen zu schweizerischen Dramen . . . 412

Gerold Edlibach 412

Seite

Die Bildkunst in Zürich S. 412. — Gerold Edlibach S. 413. — Edlibachs Zeichnung des Zehnalterspiels S. 415. — Edlibachs Zeichnung zu Brunners Fastnachtspiel S. 418.

Pamphilus Gengenbach 419

Der Baseler Holzschnitt und die Gengenbachsche Druckerei S. 419. — Gengenbachs Spiel von den zehn Altern: Entstehungszeit S. 421. — Die Holzschnitte zum Zehnalterspiel S. 422. — Die Tradition der Zehnalterillustrationen S. 425. — Theatersinn der Bilder: Lokales S. 427. — Die Attribute der Darsteller S. 430. — Maske S. 432. — Kostüme und Gesten S. 433. — Der „Nollhart“ und die Holzschnitte des Ambrosius Holbein S. 434. — Die Nollhartholzschnitte im bildkünstlerischen Zusammenhang S. 436. — Die Darstellung der Sibylla S. 437. — Die „Gouchmat“: Entstehungszeit S. 439. — Die Bilder der „Gouchmat“ und ihr Ursprung S. 440.

Niklas Manuel 444

„Des Papst und Christi Gegensatz“: Spiel und Zeichnung S. 444. — Manuels Zeichnung und die bildkünstlerische Tradition S. 448. — Manuels Ablaßkrämer S. 450. — Ursprünglich Theaterstück, später Dialog S. 452. — Die Zeichnung zum untheatralischen Dialog gehörig S. 453.

Augustin Frieß und Jakob Ruof 454

Buchausstattung und Theater in Zürich S. 454. — Erste Periode der Dramenausstattung bei A. Frieß S. 455. — Zweite Periode: Nachahmung des Straßburger Druckers Frölich S. 457. — Dritte und vierte Periode: S. 459. — Theatergeschichtlich wichtig nur die dritte Periode S. 460. — Augustin Frieß und Jakob Ruof S. 461. — Ruofs Tellspiel: die Aufführung und die Holzschnitte S. 462. — Ruofs Jobdrama: die Aufführung und die Holzschnitte S. 464. — Bilder zu Ruofs Passionsspiel und Bircks Susanna S. 466. — Die Kostüme der Ruof-Frießschen Holzschnitte S. 468. — Die Heroldsbilder und ihr theatergeschichtlicher Wert S. 471. — Herold und Actor S. 473. — Die Zeichnungen zu Ruofs Weingartenspiel S. 474. — Die Entstehungsgeschichte der Handschrift S. 475. — Untheatralische Elemente der Zeichnungen S. 477. — Theatralisches: die Hölle S. 478. — Nichttheatralischer Charakter der Darstellungen des Weingartens S. 480. — Die Kostüme S. 482. — Die Herolde S. 483. — Geistliche Verkleidung S. 485. — Propheten und Apostel S. 487. — Die Engel S. 489. — Die Teufelsbilder S. 492. — Teufel auf dem Theater S. 495. — Teufelstrachten und Teufelsmasken S. 496. — Schweizerische und elsässische Dramenillustrationen S. 500.

Schlußwort: Die theatergeschichtlichen Gesamtergebnisse und ihr geistiger Sinn 501

Berichtigungen und Nachträge 525

Namen- und Sachregister 527

Verzeichnis der Abbildungen.

			Seite
Abb.	1.	St. Marthakirche zu Nürnberg (nach einer Abbildung des 18. Jh.)	17
„	2.	Grundriß der Marthakirche zu Nürnberg	19
„	3.	Grundriß des Remters im Nürnberger Predigerkloster	20
„	4.	Chorraum der Nürnberger Marthakirche	22
„	5.	Grundriß der Meistersingerbühne in der Marthakirche	56
„	6.	Nürnberger Musikanten. Aus Cod. Heldt fol. 164	102
„	7.	Zwei Türken. Aus Cod. Heldt, fol. 316	111
„	8.	Jakobsbruder. Aus Cod. Heldt fol. 43	113
„	9.	Vornehmer Spanier. Aus Cod. Heldt fol. 392b	122
„	10.	Briefbote. Aus Cod. Heldt fol. 451b	123
„	11.	Aussätziger. Aus Cod. Heldt fol. 44	124
„	12.	Nürnberger Fußturnier. Aus Cod. Heldt fol. 95	125
„	13.	Hofmann. Aus Cod. Heldt fol. 44b	127
„	14.	Narr. Aus Cod. Heldt fol. 168	129
„	15.	Nürnberger Herold. Aus J. Heros, Der indische Pilgerer (1562)	134
„	17.	Darstellung des „Hercules furens“ im Cod. Lat. Urbin. 355	281
„	18.	Theatrum Romanum im Cod. Lat. Ars. 664	285
„	19.	Terentius, Andria I, 5 im Cod. Ars. 664, links v. 240 ff., rechts v. 267 ff.	288
„	20.	Terentius, Eunuchus II, 2 im Cod. Ars. 664, links v. 270 ff., rechts v. 283	289
„	21.	Terentius, Eunuchus I, 1 im Cod. Ars. 1135	291
„	22.	Ulmer „Eunuchus“ IV, 4 (v. 669 ff.)	293
„	23.	Ulmer „Eunuchus“ I, 1	295
„	24.	Ulmer „Eunuchus“ II, 2 (v. 270 ff.)	295
„	25.	Ulmer „Eunuchus“ II, 3 (v. 293 ff.)	296
„	26.	Ulmer „Eunuchus“ III, 1 (v. 398 ff.)	296
„	27.	Ulmer „Eunuchus“ IV, 5 (v. 739)	297
„	28.	Ulmer „Eunuchus“ V, 5 (v. 975 ff.)	297
„	29.	Ulmer „Eunuchus“ V, 6 (v. 1002 ff.)	298
„	30.	Ulmer „Eunuchus“ V, 8 (v. 1049 ff.)	298
„	31.	Lyoner Terenz: Gesamtdarstellung des Theaters	304
„	32.	Lyoner Terenz: Andria, Prolog	305
„	33.	Lyoner Terenz: Andria I, 1	306
„	34.	Lyoner Terenz: Andria III, 1 (v. 453 ff.)	307
„	35.	Lyoner Terenz: Andria V 4 (904 ff.)	308
„	36.	Lyoner Terenz: Andria V, 5 (v. 957 ff.)	309
„	37.	Lyoner Terenz: Eunuchus II, 2 (v. 232 ff.)	310
„	38.	Lyoner Terenz: Eunuchus I, 1	311
„	39.	Lyoner Terenz: Eunuchus II, 3 (v. 293 ff.; 303 ff.)	312
„	40.	Lyoner Terenz: Eunuchus V, 6 (v. 1002 ff.; 1006 ff.)	313
„	41.	Straßburger Terenz: Gesamtdarstellung des Theaters	320
„	42.	Straßburger Terenz: Andria, Prolog	322
„	43.	Straßburger Terenz: Andria I, 1	323
„	44.	Straßburger Terenz: Eunuchus II, 2 (v. 270 ff.)	323
„	45.	Straßburger Terenz: Eunuchus IV, 7 (v. 77 ff.)	324
„	46.	Straßburger Terenz: Gesamtdarstellung des „Eunuchus“	327
„	47.	Baseler Terenz: Gesamtbild des Theaters	333
„	48.	Baseler Terenz: Der Dichter	334
„	49.	Baseler Terenz: Brants Entwurf zu Andria V, 4 (v. 904 ff.)	335
„	50.	Baseler Terenz: Andria V, 4 (v. 904 ff.)	336
„	51.	Baseler Terenz: Andria V, 5 (v. 957 ff.)	338
„	52.	Baseler Terenz: Eunuchus II, 2 (v. 270 ff.)	338
„	53.	Baseler Terenz: Eunuchus III, 1 (v. 398 ff.)	339

Seite

Abb. 54. Baseler Terenz: Eunuchus IV, 5 (v. 739 ff.) . . . 340
„ 55. Baseler Terenz: Eunuchus V, 6 (v. 1002 ff.). Zweite Ausführung . . . 341
„ 65. Venetianer Terenz: Gesamttheaterdarstellung . . . 347
„ 57. Venetianer Terenz: Andria III, 1 (v. 453 ff.) . . . 349
„ 58. Venetianer Terenz: Eunuchus I, 1 . . . 350
„ 59. Venetianer Terenz: Eunuchus II, 2 (v. 232 ff.) . . . 351
„ 60. Brüsseler Einzug: der histrio . . . 367
„ 61. Brüsseler Einzug: der Narr zu Pferde . . . 369
„ 62. Brüsseler Einzug: maskierte Musikanten . . . 371
„ 63. Brüsseler Lebende Bilder: Judith und Holofernes . . . 373
„ 64. Brüsseler Lebende Bilder: Tobias und Sara . . . 375
„ 65. Brüsseler Lebende Bilder: Abimelech durch einen Steinwurf getötet . . . 377
„ 66. Brüsseler Lebende Bilder: Salomos Vermählung . . . 379
„ 67. Brüsseler Lebende Bilder: Rebeccas Vermählung . . . 381
„ 68. Brüsseler Lebende Bilder: Esther vor Ahasver . . . 383
„ 69. Brüsseler Lebende Bilder: Debora feuert die Krieger an . . . 385
„ 70. Brüsseler Lebende Bilder: Siseras Ermordung durch Jael . . . 387
„ 71. Brüsseler Lebende Bilder: der Traum des Astyages . . . 389
„ 72. Brüsseler Lebende Bilder: das Urteil des Paris . . . 391
„ 73. Brüsseler Lebende Bilder: „Sinopis“ . . . 393
„ 74. Brüsseler Lebende Bilder: „tres virgines“ . . . 395
„ 75. Brüsseler Lebende Bilder: „Domus deliciae“ . . . 397
„ 76. Brüsseler Lebende Bilder: Sankt Lukas malt die Madonna . . . 399
„ 77. Brügger Lebende Bilder: Der junge König Salomo mit seinem Hofstaat 401
„ 78. Brügger Lebende Bilder: Moses bringt die Tafeln, Louis de Nevers gibt Brügge Privilegien . . . 403
„ 79—80. Gerold Edlibachs Federzeichnungen zu dem Spiel von den zehn Altern (Zürich 1484) . . . 414/5
„ 81. Edlibachs Federzeichnung zu Brunners Fastnachtspiel . . . 418
„ 82. P. Gengenbach, Zehn Alter: Der Einsiedler mit dem Zehnjährigen . . . 422
„ 83. P. Gengenbach, Zehn Alter: Der Einsiedler mit dem Zwanzigjährigen . . . 423
„ 84. P. Gengenbach, Zehn Alter: Der Einsiedler mit dem Dreißigjährigen . . . 424
„ 85. P. Gengenbach, Zehn Alter: Der Einsiedler mit dem Vierzigjährigen . . . 425
„ 86. P. Gengenbach, Zehn Alter: Der Einsiedler mit dem Fünfzigjährigen . . . 426
„ 87. P. Gengenbach, Zehn Alter: Der Einsiedler mit dem Sechzigjährigen 427
„ 88. P. Gengenbach, Zehn Alter: Der Einsiedler mit dem Siebzigjährigen 428
„ 89. P. Gengenbach, Zehn Alter: Der Einsiedler mit dem Achtzigjährigen . . . 429
„ 90. P. Gengenbach, Zehn Alter: Der Einsiedler mit dem Neunzigjährigen . . . 430
„ 91. P. Gengenbach, Zehn Alter: Der Einsiedler mit dem Hundertjährigen . . . 431
„ 92. P. Gengenbach, Der Nollhart: Der Bruder mit dem König von Frankreich . . . 436
„ 93. P. Gengenbach, Der Nollhart: Papst und Sibylle . . . 438
„ 94. P. Gengenbach, Gouchmat: Venus mit Cupido . . . 441
„ 95. u. 96. P. Gengenbach, Gouchmat: Der Jüngling vor und nach dem Liebesspiel . . . 442
„ 97. P. Gengenbach, Gouchmat: Der Mönch mit dem Gouchvogel . . . 443
„ 98. N. Manuel, Federzeichnung: Des Papst und Christi Gegensatz . . . 445
„ 99. N. Manuel, Federzeichnung: Der Ablaßkrämer . . . 451
„ 100. J. Ruof, Tell (Frieß). Erstürmung der Burg Sarnen . . . 462
„ 101. J. Ruof, Tell (Frieß). Apfelschuß . . . 462
„ 102. J. Stumpf, Weltchronik (Froschauer). Apfelschuß . . . 463
„ 103. Tellenlied (Frieß). Apfelschuß . . . 463
„ 104. J. Ruof, Job (Frieß). Satans Gespräch mit Gott . . . 466
„ 105. J. Ruof, Job (Frieß). Halle der Kinder Jobs . . . 467
„ 106. J. Ruof, Job (Frieß). Job in seiner Halle beim Schmaus . . . 468
„ 107. J. Ruof, Job (Frieß). Job empfängt die schlimmen Nachrichten . . . 468

Seite

Abb. 108 J. Ruof, Job (Frieß). Job von Teufeln gequält; Job und sein Weib . . 469
„ 109. J. Ruof, Job (Frieß). Job und seine Freunde 470
„ 110. J. Ruof, Tell (Frieß). Herold und Actor 471
„ 111. J. Ruof, Tell (Frieß). Knabenherold, Actor und Publikum 472
„ 112. J. Ruof, Weingartenspiel, Höllenrachen zu Akt 2 (Wyß N. 9) 478
„ 113. J. Ruof, Weingartenspiel. Höllenrachen zu Akt 4 (Wyß N. 53) . . . 479
„ 114. J. Ruof, Weingartenspiel. Titelzeichnung (Wyß N. 1) 480
„ 115. J. Ruof, Weingartenspiel. Weingarten zu Akt 2 (Wyß 19) 481
„ 116. J. Ruof, Weingartenspiel. Herold und Actor im Vorspiel (Wyß N. 3) . 483
„ 117. J. Ruof, Weingartenspiel. Herold und Actor am Ende (Wyß N. 75) . . 484
„ 119. J. Ruof, Weingartenspiel. Herold als Epilog (Wyß 76) 484
„ 119. J. Ruof, Weingartenspiel. Vater mit drei Propheten (Wyß N. 26) . . 487
„ 120. J. Ruof, Weingartenspiel. Vater mit den Aposteln (Wyß N. 62) . . . 488
„ 121. J. Ruof, Weingartenspiel. Engel Raphael (Wyß N. 55) 489
„ 122. J. Ruof, Weingartenspiel. Teufelsbote und Luzifer (Wyß N. 10) . . . 493
„ 123. J. Ruof, Weingartenspiel. Satan (Wyß N. 11) 493
„ 124. J. Ruof, Weingartenspiel. Teufel Bell (Wyß N 12) 494
„ 125. J. Ruof. Weingartenspiel. Teufel Astaroth (Wyß N. 13) 494
„ 126 u 127. Teufelskostüm aus Tirol (Vorder- und Seitenansicht) 496
„ 128. Teufelsmaske aus Sterzing, Museum Ferdinandeum zu Innsbruck . . . 497
„ 129. Teufelsmaske aus Oetz, Museum Ferdinandeum zu Innsbruck 498

Verzeichnis bibliographischer Abkürzungen[1].

Abel s. S. 286, Anm. 1.

Baechtold s. S. 444, Anm. 2. Burckhardt s. S. 329, Anm. 1. Bolte s. S. 421, Anm. 1. Burg s. S. 444, Anm. 2. Busscher s. S. 377, Anm. 1.

Cohen s. S. 525 (zu S. 9). Creizenach, W., Geschichte des neueren Dramas I 2. Auflage. Halle 1911 (1. Aufl. 1893); II. Halle 1901. III. Halle 1903. IV. Halle 1909.

Doege s. S. 104, Anm. 1.

Engelhardt s. S. 278, Anm. 1.

Flechsig s. S. 295, Anm. 1.

Hammitzsch s. S. 8, Anm. 1. Hampe s. S. 14, Anm 1. Hartmann s. S. 203, Anm. 3. Heinze s. S. 491, Anm. 1. Heinzel s. S. 83, Anm. 1. HS. s. S. 13, Anm. 1.

KG. = Hans Sachs, Werke, herausgegeben von A. v. Keller u. E. Goetze. 26 Bände Könnecke, G., Bilderatlas zur Geschichte der deutschen Nationalliteratur. 2. Aufl., Marburg 1895. Kristeller s. S. 299, Anm. 1.

Lippmann s. S. 346, Anm. 1. Lommatzsch s S. 179, Anm.

Martin s. S. 284. Michels s. S. 14, Anm. 2.

Petersen s. S. 185, Anm. 1.

Renouard s. S. 300, Anm. 3. Röttinger s. S. 339, Anm. 1. Rondot s. S. 316 Anm. 3.

Schauspiele, Schweizerische s. S. 461, Anm. 1. Schmidt, Expeditus s. S. 15, Anm. 2. Schultz, Alwin s. S. 105, Anm. 1. Stornajolo s. S. 280, Anm. 1 Vögelin s. S. 445, Anm. 3; 455, Anm. 1.

Weisbach s. S. 331, Anm. 1. Wölfflin s. S. 268, Anm. 1. Woltmann s. S. 435, Anm. 1. Würfel s. S. 17, Anm. 1. Wyß s. S. 474, Anm. 1 (zu S. 461, Anm. 1).

Zacher u. Matthias s. S. 425, Anm. 1. Zappert s. S. 202, Anm. 1. Zemp s. S. 413, Anm. 1. Zion, Nürnbergisches s. S. 17, Anm. 1.

1) Zeitschriften werden nach dem in den „Jahresberichten für Geschichtswissenschaft" und den „Jahresberichten für neuere deutsche Literaturgeschichte" gebräuchlichen Kürzungssystem zitiert.

Bibliotheken und andere Sammlungen,

deren Bestände benutzt worden sind.

Basel, Museum; Universitätsbibliothek.

Berlin, Kgl. Bibliothek; Bibliothek des Kgl. Kunstgewerbemuseums; Lipperheidesche Kostümbibliothek[1]); Kgl. Kupferstichkabinett.

Bern, Stadtbibliothek; Universitätsbibliothek.

Bonn, Kgl. Universitätsbibliothek.

Breslau, Stadtbibliothek.

Darmstadt, Großherzogliche Hofbibliothek.

Donaueschingen, Fürstliche Bibliothek.

Dresden, Kupferstichsammlung König Friedrich Augusts II.

Einsiedeln, Stiftsbibliothek.

Erlangen, Kgl. Universitätsbibliothek.

Frankfurt a. M., Stadtbibliothek.

Innsbruck, Museum Ferdinandeum.

München, Kgl. Hof- und Staatsbibliothek.

Nürnberg, Stadtbibliothek; Germanisches Nationalmuseum; Pfarrarchiv der Marthakirche; Stadtbauamt.

Paris, Bibliothek des Arsenals.

Rom, Vaticana.

Sankt Gallen, Stadtbibliothek.

Seebarn bei Korneuburg, Gräflich Wilczeksche Sammlungen.

Weimar, Großherzogliche Bibliothek.

Wien, K. und k. Hofbibliothek.

Zürich, Stadtbibliothek; Stadtarchiv.

1) Ihrem Leiter, Herrn Direktorialassistenten Prof. Dr. Doege, bin ich zu besonderem Dank verbunden.

Einleitung.

Die Beschäftigung mit der Theatergeschichte hat während der letzten Jahrzehnte eine bemerkenswerte Steigerung erfahren. Wir haben Forschungen, die sich „theatergeschichtliche" nennen, wir haben eine „Gesellschaft für Theatergeschichte", die viele Mitglieder zählt, wir hören von dem Plane, Theatermuseen zu begründen. Solches theaterhistorische Interesse erklärt sich gewiß in erster Reihe aus der großen Neigung unserer Zeit für das lebendige Theater, das heute in dem ewigen, nur durch wenige wundersame Vereinigungsstunden unterbrochenen Kampfe zwischen Drama und Theater als Triumphator erscheint, ja darüber hinaus aus der im tiefsten Sinne schauspielerischen Natur des modernen Menschen; aber das so aus dem Tagesinteresse Geborene ist es wohl wert, zu einem dauernden Besitz der historischen Wissenschaft zu führen. Unter den verschiedenen Zweigen der allgemeinen Kulturgeschichte nimmt die Geschichte der Theaterspiele eine besonders wichtige Stelle ein, weil die Betätigung und Entwicklung der Völkerseelen hier besonders scharfe und unmittelbare Spiegelbilder liefern; sie stellt ferner ein eigenartiges Gebiet der allgemeinen Kunstgeschichte dar, das freilich den Gebieten der eigentlichen Hochkünste, der Literatur-, Musik- und Bildkunstgeschichte nicht vollkommen ebenbürtig ist, aber doch eine große Reihe bemerkenswerter Kunstgebilde in geschichtliche Beleuchtung rückt; sie liefert endlich Material, ohne dessen Beherrschung ein Hauptteil der Literaturgeschichte: die Geschichte der dramatischen Dichtung zum vollen Verständnis nicht gebracht werden kann.

Wir haben den Wunsch und zwar den berechtigten Wunsch, eine theatergeschichtliche Wissenschaft zu besitzen, — wir besitzen sie aber noch ganz und gar nicht. Ja, wir wissen noch nicht einmal die Aufgaben der künftigen Wissenschaft gebührend abzugrenzen. Daß in theatergeschichtlichen Festsitzungen Vorträge über die dichterische Bedeutung eines Schillerischen Dramas oder über die Tagebücher eines großen österreichischen Dramatikers gehalten werden konnten, ist ein nur allzudeutliches Symptom dafür, daß man auch unter den Adepten die Geschichte der dramatischen Dichtung und die Geschichte des Bühnenwesens immer noch durcheinander wirft. Das Drama als dichterische Schöpfung geht uns aber in der Theatergeschichte nichts oder nur in soweit etwas an,

als der Dramatiker bei der Abfassung seines Werkes auch auf die Verhältnisse der Bühne Rücksicht nimmt, und insofern also das Drama uns einen unbeabsichtigten Abdruck vergangener Theaterverhältnisse liefert; wir betrachten es ferner als Bestandteil des Theaterspielplans und als Gegenstand der Bemühungen nachgeborener Bühnenkünstler, es ihren veränderten Theaterverhältnissen zu eigen zu machen. Das spezifisch Dichterische aber bleibt für uns ganz außer Betracht; das völlig unkünstlerische 'Theaterstück' im engeren Sinne des Wortes ist für unsern Gesichtspunkt unter Umständen wichtiger als das größte dramatische Meisterwerk der Weltliteratur. Was uns eigentlich angeht, ist nicht zu allen Zeiten dasselbe, weil das Urwesen des Theaters in den verschiedenen Kultursituationen sehr verschiedenartige Erscheinungsformen zu Tage fördert — die wichtigsten Einzelgebiete, die wir zu erhellen haben, sind: das Theaterpublikum, die Bühne mit ihren verschiedenartigen Einrichtungen, die Schauspielkunst und endlich die künstlerische Leitung der Vorstellungen. Alles Faktoren einer nach eigenen Gesetzen lebenden Eigenkunst sozialen Charakters, die zwar neuerdings immer wieder Rücksicht zu nehmen hat auf die ihr zugefallene Aufgabe, Schöpfungen einer anderen Kunst: der dramatischen Poesie zu verlebendigen, die aber ursprünglich in sich vollkommen frei ist und diese Unabhängigkeit und Selbständigkeit bis auf unsere Tage, oft sogar mit allzustarken Ebenbürtigkeitsansprüchen, immer wieder betont. Daß wir über das Wesen dieser Theaterkunst in ästhetischer Hinsicht uns noch so wenig oder garnicht verständigt haben, trägt ebenfalls dazu bei, die Theatergeschichte noch unter der Wissenschaftsstufe zurückzuhalten: haben doch auch Literatur-, Bildkunst- und Musikgeschichte einen wissenschaftlichen Charakter erst angenommen, seitdem ihre Vertreter den allgemeinen Fragen des künstlerischen Schaffens und Wirkens ihre Aufmerksamkeit gewidmet haben.

Aber auch wo die theatergeschichtliche Forschung unter Ausschaltung des Dramatischen sich im besondern den Leistungen zuzuwenden bemüht, die ihr wirklich zukommen, befindet sie sich noch in einem vorwissenschaftlichen Zustande; es ist kein Zufall, daß auf diesem Gebiete der Wissenschaftler sich so ruhig mit dem Dilettanten verbündet: denn auch die allermeisten Wissenschaftler sind hier über den Dilettantismus noch nicht hinausgekommen. Wenn man uns solcher Erklärung gegenüber etwa auf eine vielgerühmte Schauspielerbiographie als auf ein vorzügliches und durchaus wissenschaftliches Werk hinweist, so muß betont werden: solche Epitheta verdient es nur in biographischer und kulturgeschichtlicher Beziehung, in dem Kern seiner Aufgabe versagt es ganz: niemand vermag aus ihm ein nur einigermaßen deutliches Bild von der K u n s t seines Helden sich zu machen.

Und hier liegt das Entscheidende. Wir begnügten uns meistens damit, glücklich aufgestöbertes Material: Aktennotizen, Kritikerurteile, Bilder zusammenzufügen, und nannten das Ergebnis Theatergeschichte. Ein Zustand, wie er einst in der Literaturgeschichte herrschte, als sie noch Literärgeschichte war. Wer möchte es heut noch unternehmen, Dichtungsgeschichte zu schreiben, d. h. die Zusammenhänge zwischen den einzelnen Dichtwerken der Vergangenheit aufzuzeigen, ohne zuvor diese einzelnen Leistungen selbst dermaßen aufgedeckt, ergänzt, beleuchtet zu haben, daß sie wie in unmittelbarer Gegenwart vor dem Auge des Betrachters stehen?

Solche speziell philogogische Grundleistung hat auch die theatergeschichtliche Wissenschaft viel schärfer ins Auge zu fassen und durchzuführen, ehe sie sich an die Arbeit der historischen Verknüpfung macht. Zuerst die Zustände und dann die Abfolge! In allererster Reihe gilt es sich die Aufgabe zu stellen, durch kritische Würdigung des gesammelten Materials, durch eine die Lücken der Überlieferung kombinatorisch ergänzende Rekonstruktion die theatralische Einzelleistung der Vergangenheit, die wirkliche Gesamtvorstellung mit allen ihren Teilen wieder lebendig werden zu lassen. Die Mittel, die für die Materialsichtung und für den ergänzenden Aufbau zur Verfügung stehen, sind zunächst keine andern wie die der historisch-philologischen Kritik im allgemeinen; so wie diese Mittel aber jedesmal durch die besonderen Bedingungen des der Untersuchung harrenden kulturellen oder künstlerischen Geschehens entscheidend modifiziert werden, so kommt es für die theaterhistorische Kritik auch darauf an, den Eigentümlichkeiten dieses Kunstgebietes bis ins letzte gerecht zu werden. Grade hier aber liegen große Schwierigkeiten. Man achte nur auf das fast erfolglose Ringen der modernen Theaterkritik, die theatralischen Leistungen, die sie doch in unmittelbarer, lückenloser Lebendigkeit vor sich hat, so zu beschreiben, daß ein vollständiges und scharfes Bild auch für den entsteht, der die Vorstellung nicht besucht hat — um wieviel schwieriger ist es, Mittel und Wege zu finden, um aus den Trümmern der Überlieferung die längst vergangene Leistung einigermaßen deutlich wieder erstehen zu lassen.

Will die Theatergeschichte eine Wissenschaft werden, so muß sie ihre besondere Methode erhalten. An dieser Stelle soll indessen keine methodologische Abhandlung geboten werden. Das Reden von der Methode, das in den letzten Jahren unter den jüngeren Forschern z. B. der Literaturgeschichte eine gewisse Rolle spielt, ist älteren Genossen mitunter sehr auf die Nerven gefallen, und obschon auch der bloße Hinweis auf Straßen, auf denen im Gegensatz zu den allzubetretenen vielleicht lockendere Ziele zu er-

reichen sind, etwas Verdienstliches haben kann und obschon es begreiflich ist, daß nicht sofort der Mut gefunden wird, sich in unbekannte Gegenden zu wagen, in denen oft jeder Schritt vorwärts mühsam erkämpft werden muß, so ist doch nicht zu leugnen, daß tatsächlich auf die Dauer das bloße Sprechen von der Methode, das ewige *Man müßte* der Methodologen etwas Fatales erhält und mindestens den Anschein der Unfruchtbarkeit erweckt.

Das vorliegende Buch versucht es daher lieber, zugleich mit der praktischen Durchführung einiger theatergeschichtlicher Untersuchungen Methode zu bringen. Die neuen Wege führen durch die verschiedenartigsten Wissenschaftsgebiete, die schwerlich ein und derselbe Forscher in gleicher Weise fachmännisch zu beherrschen vermag, oft genug an Punkte, die auch die betreffende Sonderwissenschaft noch im Dunkeln gelassen hat und die doch nicht unbeachtet bleiben durften; mannigfache Nachsicht wird daher vonnöten sein. Hier sei nur mit zwei Worten Allerallgemeinstes angedeutet. Theaterkunst ist eine Raumkunst — in erster Linie kommt es darauf an, den Raum der Vorstellung und die Art seiner Benutzung genau zu kennen. So wird es sich empfehlen, von einem Fall auszugehen, in dem der Ort der Aufführung uns bis heute erhalten oder doch rekonstruierbar ist, und in dem wir ferner die Theaterstücke besitzen, die ein unmittelbar bei der Aufführung beteiligter Autor eben für die Darstellung auf dieser uns erhaltenen Bühne verfaßte, und nicht eher zu ruhen, bis die Räumlichkeiten dieser Bühne mit den in den Theaterstücken, zumal ihren szenischen Bemerkungen gestellten Anforderungen bis ins kleinste in Einklang gebracht sind. Vom sicher Erhellten werden wir dann auch den Blick auf minder günstig Beleuchtetes richten dürfen.

Es wird ferner notwendig werden, sich mit der Erkenntnis des eigentlichen Bühnenraumes und seiner Ausnutzung durch die Mitwirkenden nicht zu begnügen, sondern auf Grund dieser Erkenntnis und unter erneuter Heranziehung der in den szenischen Bemerkungen erhaltenen Andeutungen und ihres theatralischen Sinnes, der auf verschiedene Art immer wieder nachgeprüft werden muß, alles Nötige über Dekorationen, Maschinerien und Requisiten und ihre Verwendung durch die Spielleitung und deren Hilfskräfte zu ermitteln; zu genauerer Feststellung werden analoge Verhältnisse der bildenden Kunst herangezogen, wird der Stand des Kunstgewerbes und der Handwerke berücksichtigt, wird vor allem auch die Eigenart des Publikums, seine Anforderungen an den Naturalismus der Bühnenbilder und seine Phantasiebegabung untersucht werden müssen.

Auf ähnliche Weise soll auch von allen Seiten her das Kostüm der Schauspieler festgestellt werden; wichtiger aber wird dann

der Versuch werden, die eigentliche Schauspielkunst zu rekonstruieren. Es ist fast unmöglich, den Gang der Untersuchung mit wenigen Sätzen auch nur zu einer schattenhaften Vorstellung zu bringen. Die dürftigsten urkundlichen Notizen gilt es hier in wirkliches Leben umzusetzen und die szenischen Bemerkungen des Dichterregisseurs bis ins letzte auszubeuten, die besonderen Zwecke und Bedingungen der Vorstellungen, die Gesamtfähigkeit der Mitwirkenden, die schauspielerische Tradition, die von früheren Zeiten her besteht, den Raum, auf dem der Darsteller sich bewegt, und dergleichen mehr zu berücksichtigen, die Menschendarstellung in der Erzählung und in der bildenden Kunst gegen die theatralische abzugrenzen und besonders die letztere dadurch scharf zu beleuchten. Das Wichtigste wird doch immer sein, den papierenen Ermittlungen dadurch zum Leben zu verhelfen, daß man sie in die Praxis der eigenen Stimme, des eigenen Körpers, der eigenen Seele überträgt und so in unwillkürlicher Ergänzung aus der lückenhaften Überlieferung ein blutvolles Gesamtbild herstellt, so wie der Literarhistoriker schließlich doch eine größtenteils verlorene Dichtung nur dadurch herstellt, daß er die kritisch hergerichteten Reste in seine eigene Seele aufnimmt und zum Zwecke der Neuschöpfung des Verlorenen sich in den alten Dichter verwandelt.

Ist das Ziel aller solcher Untersuchungen im wesentlichen die Herstellung verloren gegangener Leistungen, bis sie in der Anschaulichkeit eines unmittelbaren Abbildes vor uns stehen, so darf daneben eine andere Betrachtung nicht zurückbleiben, die zunächst mehr ein Abbauen als ein Aufbauen verfolgt und sich statt mit der Herstellung neuer Bilder mit der kritischen Prüfung überlieferter beschäftigt. Szenenbilder aus älterer Zeit haben nicht den unmittelbaren Realitätswert, den die heutigen Momentaufnahmen theatralischer Leistungen besitzen; anderseits kann in ihnen, auch wo sie in der Form von Dramenillustrationen auftreten, ein Stück der wirklichen Aufführung mit überliefert sein. Dieses echte Stück gilt es herauszuholen oder die völlige Theaterfremdheit der betreffenden Illustration aufzuzeigen und so durch die Fortschaffung unbrauchbaren Materials der Theatergeschichte einen Dienst zu erweisen — in erster Reihe müssen zu dem Zwecke die Elemente ausgesondert werden, die durch die rein bildkünstlerischen Aufgaben der betreffenden Darstellungen bedingt sind.

Aber nicht nach solchen dürftigen Andeutungen will die hier empfohlene theatergeschichtliche Methode beurteilt sein, sondern wie schon bemerkt, aus der vorgelegten Übertragung in die Praxis. Die betonte Methodologie dieses Buches soll indessen auch keineswegs eine Schablone sein, mit deren Hülfe künftige theatergeschichtliche Untersuchungen leicht durchgepinselt werden könnten.

Sie stellt einerseits einen ersten Versuch dar und darf infolgedessen gewiß nicht den Anspruch erheben, jenseits aller Verbesserungs- und Verfeinerungsmöglichkeiten zu stehen; es ist aber ferner zu bedenken, daß bei aller Neigung zum Konservativen, die einen Grundzug im Wesen der Theaterkunst bildet, im Verlauf ihrer langen Geschichte doch auch eine große Verwandlungsfähigkeit sich zeigt, daß bei der komplizierten Art der Bühnenkunst die Bedingungen, unter denen ihre Schöpfungen entstehen, vielfach wechselnde sind und daß solchem Wechsel auch eine gewisse Beweglichkeit in den Rekonstruktionsmethoden entsprechen muß. Die Wege, die hier für das Mittelalter und die Reformationszeit zu einem gewissen Ziele führen möchten, sind für die folgenden Jahrhunderte gewiß nicht überall in gleicher Weise gangbar.

Wenn es aber soeben hieß, die Untersuchungsweise dieses Buches stelle einen ersten Versuch dar, so gilt das nur mit einer starken Einschränkung. In dem Jahrzehnt, das von dem ersten Keimen der hier vorliegenden Arbeiten bis zu ihrem völligen Abschluß so ziemlich verstrichen ist, haben sich die Bemühungen, die Theatergeschichte zum Rang einer Wissenschaft zu erheben, deutlich bemerkbar gemacht. Wir haben nicht nur ein paar theaterbaugeschichtliche Studien sachverständiger Architekten zu verzeichnen[1]), deren Bemühungen unserer Gesamtwissenschaft werden zum Vorteil gereichen können, wir besitzen auch das Buch von J. Petersen über „Schiller und die Bühne“[2]), das, ohne alle Probleme und ihre Lösungsmöglichkeiten scharf zu erfassen, namentlich ohne den Raumkunstcharakter der Bühnenleistungen gebührend zu berücksichtigen, doch in einer bisher nicht durchgeführten Art das Material über die deutschen Bühnen im ausgehenden 18. und beginnenden 19. Jahrhundert gesammelt und wissenschaftlich verarbeitet hat; wir besitzen wenigstens eine Arbeit über einen Schauspieler des 18. Jahrhunderts, die meinen oben geäußerten Anschauungen gemäß die schauspielerische Eigenart ihres Helden aus den latenten Darstellungsanforderungen seiner Theaterstücke rekonstruiert und unter Benutzung der Seele des modernen Forschers lebendig werden läßt: die Studie über Johann Christian Brandes von Johannes Klopfleisch[3]). Einen willkommenen Bundesgenossen dürfen wir in Albert Köster[4]) begrüßen,

1) M. Hammitzsch, Der moderne Theaterbau. Der höfische Theaterbau. Der Anfang der modernen Theaterbaukunst, ihre Entwicklung und Betätigung zur Zeit der Renaissance, des Barock und des Rokoko. Berlin 1906.

A. Doebber, Lauchstädt und Weimar. Eine theaterbaugeschichtliche Studie. Berlin 1908.

2) Berlin 1904.

3) Heidelberger Dissertation 1906. Eine ähnlich angelegte Schrift von Dr. H. Kundsen über Heinrich Beck wird bald hervortreten.

4) Ich hebe hier besonders seine ausgezeichnete Besprechung des Petersenschen Buches hervor: Anzeiger für deutsches Altertum Bd. 30, S. 205ff. (erschienen 1907).

aus dessen Schule die sehr tüchtige Arbeit von C. H. Kaulfuß-Diesch „Die Inszenierung des deutschen Dramas an der Wende des sechzehnten und siebzehnten Jahrhunderts“ [1]) hervorgegangen ist. Endlich hat auch die Shakespearephilologie der jüngsten Zeit zwei Schriften[2]) hervorgebracht, die die Bühnenverhältnisse der elisabetanischen Zeit mit moderner Energie ins Auge fassen.

Während aber solche Untersuchungen zur neueren Theatergeschichte die Sicherheit der methodologischen Linienführung und die Allseitigkeit der Betrachtung, zumal den Mut zum Betreten auch bildkunstgeschichtlicher Forschungswege mitunter noch vermissen lassen, sieht es auf dem Gebiet der Behandlung des antiken Theaters wesentlich anders aus. Die ganze Parvenühaftigkeit der neueren Philologie wird einem wieder deutlich, wenn man nach der mühsamen Durchführung theatergeschichtlicher Untersuchung in die Parallelarbeiten der klassischen Philologen sich vertieft, und mit einigem Staunen liest man das zusammenfassende Urteil eines Kenners [3]), daß es eigentlich auch eine Wissenschaft vom antiken Theaterwesen noch nicht gebe. Wie wird der oben ausgesprochene Satz von der Nichtexistenz einer Theatergeschichtswissenschaft auf dem Gebiete der neueren Zeit dadurch beleuchtet! Denn seit den Tagen Gottfried Hermanns, Wieselers, Schönborns u. a. finden wir hier Untersuchungen, wie wir sie brauchen, mögen sie inzwischen auch durch Zuführung neuen Materials und Verfeinerung der Methoden gänzlich veraltet sein und etwa neben dem großen Werke über das griechische Theater von Dörpfeld und Reisch [4]) sich gar nicht mehr sehen lassen können: Wegrichtung und Wanderart sind doch schon seit langer Zeit die richtigen. Der erst in unserer Generation langsam sich wandelnde Grundzug der Altertumswissenschaft, die Ermittlung des Zuständlichen vor der Betrachtung der historischen Abfolge zu bevorzugen, ist der uns für die neuere Zeit noch fehlenden rechten Begründung der Theatergeschichte ungemein zugute gekommen; die Behandlung der Theaterraumverhältnisse, die kritische Verwendung der Bildkunstwissenschaft stehen ganz im Vordergrund, so sehr, daß der ganze theaterwissenschaftliche Betrieb beinahe zu sehr einen archäologischen Charakter erhält und die nicht ihm unterzuordnenden Theaterelemente, so besonders die Schauspielkunst, über Gebühr vernachlässigt werden. Ein ungeheurer Vorsprung, den der Erforscher

1) Leipzig 1905 (Probefahrten Band 1).

2) C. Brodmeier, Die Shakespeare-Bühne nach den alten Bühnenanweisungen. Weimar 1904.

R. Wegener, Die Bühneneinrichtung des Shakespeareschen Theaters nach den zeitgenössischen Dramen. Halle 1907.

3) Oehmichen in Iwan Müllers Handbuch der klassischen Altertumswissenschaft V, 3. S. 183.

4) Athen 1896.

des antiken Theaterwesens vor den Genossen auf modernem Felde hat, besteht ferner darin, daß er für fast alle seine Hilfsuntersuchungen, in denen er die Lebensbetätigungen auf andern Kultur- und Kunstgebieten heranzieht, reiche Vorarbeiten und oft unmittelbare Beantwortung seiner Fragen vorfindet, während wir unserseits nur allzu oft gezwungen sind, wichtige Probleme der Nachbarwissenschaften erst in selbständiger Forschung irgendwie der Lösung näher zu bringen.

Von verschiedenen Richtungen her erklärt es sich, daß die neuere Theatergeschichte nicht töchterlich an die antike sich anschließt, sondern aus ihren eigenen Lebens- und Arbeitsbedingungen heraus eine freie Existenz sich zu schaffen sucht und erst nachträglich in ein Wahlverwandtschaftsverhältnis zu jener tritt. Möge sie allmählich der älteren Genossin sich würdig erweisen!

Erster Teil:

Das Theater der Meistersinger von Nürnberg.

Erstes Kapitel:

Zuschauerraum und Bühne.

Wir stellen uns die Aufgabe, eine theatralische Aufführung der Vergangenheit bis ins kleinste dermaßen wieder lebendig werden zu lassen, daß man sie, wenn nur die finanziellen Mittel zur Verfügung stehen, ohne Furcht vor bedenklichen Verstößen tatsächlich einem modernen Publikum vor Augen bringen könnte. Keine einzige Periode der deutschen Geschichte liegt theatergeschichtlich betrachtet so sehr im Dunkeln wie das sechzehnte Jahrhundert — und doch: gerade hier liegen die Umstände so, daß man unter Anwendung bisher wenig erprobter Untersuchungsmittel auf eine besonders interessante Stelle das hellste Licht fallen lassen kann: auf die Aufführungen, die die Nürnberger Meistersinger unter Hans Sachsens Leitung um die Mitte des Reformationsjahrhunderts veranstaltet haben.

Wir wählen ein beliebiges Drama des Dichters, um einen bestimmten Ausgangspunkt für unsere Betrachtung zu haben, und entscheiden uns für sein Nibelungendrama, die *Tragedj des hüernen Sewfried* vom 14. September 1557, die ja literarisch nicht sowohl Hans Sachsens Fähigkeiten als vielmehr die Grenzen seines Könnens offenbart, in theatralischer Hinsicht aber so eigenartige Anforderungen stellt, daß es uns besonders reizen muß, ein authentisches Bild seiner Inszenierung zu gewinnen.[1]) Die Art dieser Inszenierung muß sich natürlich ebenso auf jedes andere der großen Hans Sachsischen Dramen (63 Tragödien, 65 Komödien) anwenden lassen, während die Fastnachtspiele mit ihrer andersartigen dichterischen und theatralischen Tradition mehr beiseite bleiben.

„Auf jedes andere" — das wird sich doch nicht aufrecht erhalten lassen. Der erste Punkt nämlich, dem wir unsere Aufmerksamkeit zuzuwenden haben, betrifft

die Anlage der Bühne.

Zu einem sicheren Ergebnis aber werden wir in dieser Be-

1) Das Drama hat zugleich den äußerlichen Vorzug, daß es im Gegensatz zu den übrigen Tragödien und Komödien des Verfassers in einem auf seine Handschrift zurückgehenden Neudruck bequem zugänglich ist: herausgegeben von E. Goetze, Halle 1880. (Neudrucke deutscher Literaturwerke des 16. und 17. Jh. Nr. 29). Weiter unten öfters als HS. (= Hüren Seufrid) zitiert.

ziehung immer nur da kommen, wo wir einen noch vorhandenen oder völlig rekonstruierbaren Schauplatz mit den Anforderungen derjenigen Dramen vergleichen, bei deren Abfassung der Verfasser die örtlichen Verhältnisse eben dieses Schauplatzes durchaus berücksichtigt haben muß.

Über den Ort, an dem zu Nürnberg die dramatischen Aufführungen der Meistersinger stattfanden, sind wir seit dem Jahre 1550 amtlich unterrichtet: durch die Bescheide, die die spiellustigen Bürger auf ihre Konzessionsgesuche seitens des Rates erhalten haben und die gelegentlich auch die Angabe der Lokalität enthalten, die für die Vorstellung bewilligt oder abgelehnt wurde. In einer Ratsprotokolleinladung heißt es zum 5. Januar 1551[1]): *Desgleichen soll denen, die bei sant Marthe ain comedi halten wöllen, dasselbig auch nur am Feirtag nach der predig vnd dieselbig kirchen darzu zu geprauchen vergönnt werden, weil sies Fernt auch geprauchi haben. Fernt* — d. h. das vorige Jahr, also 1550.

Ist damit nun aber nachgewiesen, daß diese Aufführung auch wirklich die erste Meistersingeraufführung in der Marthakirche gewesen ist? Die erste Aufführung der Meistersinger überhaupt war es nicht. Als eine Einladung zu jener durch das oben mitgeteilte Protokollstück genehmigten Veranstaltung des Jahres 1551 hat Hans Sachs am 3. Dezember 1550 einen Meistergesang verfaßt[2]); hier wird zunächst der Vortrag der verschiedenartigsten Meisterlieder verheißen, und dann steht in der dritten Strophe:

Auch wellen wir wie andre jar
Da ein comedj halten,
Auch aus gotlicher Schrifte clar,
Von Isaac dem alten . .

Dieser Hinweis auf die *andre jar* zeigt uns, daß nicht nur die Aufführung des Jahres 1550 ins Gedächtnis zurückzurufen ist, sondern daß eine schon ältere Tradition besteht.

Aber wie weit geht sie zurück? Hans Sachsens dramatische Leistungen setzen, wenn wir hier nicht sowohl an das Fastnachtspiel wie an Tragödie und Komödie denken, im Jahre 1527 ein und reichen zunächst bis zum Jahre 1536. Daß sie nicht auf dem Papier geblieben, daß wenigstens einige von ihnen aufgeführt worden sind, können wir beweisen, obwohl die städtischen Archivalien schweigen. Ein von Hans Sachs im März 1551 für einen Meistersinger namens Schmidlin gedichteter Gesang, in dem die Rollen

1) Hampe, Die Entwicklung des Theaterwesens in Nürnberg (Nürnberg 1900). S. 233 (N. 54 vgl. 56) u. S. 61.

2) Vgl. Michels, Vierteljahrsschrift für Literaturgeschichte 3, S. 31 ff.

zusammengestellt werden, die der Schmidlin gespielt hat,[1]) zeigt uns auch, abgesehen von den Fastnachtspielen, mehrere Hans Sachsische Stücke der älteren Zeit. Daß es sich aber hier schon um regelmäßige Aufführungen der Meistersinger gehandelt hat, ist sehr zweifelhaft — wird doch die Abfassung der Hans Sachsischen Dramen im Jahre 1536 auf geraume Zeit völlig unterbrochen. Einen wirklichen Aufschwung des Nürnberger Theaters führen dann offenbar die gelehrten Aufführungen Nürnberger Schulmeister herbei, die in lateinischer und in deutscher Sprache, aber jedenfalls auch dann ganz im Stile der gelehrten lateinischen Darstellungen gehalten sind.[2]) Amtlich wird am 26. Dezember 1549 den *jungen knaben beim Rapolt* vergönnt, *ir comedi lateinisch in der regimentstuben* (des Rathauses) zu spielen, aber schon vorher sind durch Angaben deutscher Dramendrucke Schüleraufführungen unter Leitung des bekannten Leonhard Culmann nachzuweisen: zwei schon im Jahre 1539, drei weitere im Jahre 1544 — alle fünf in deutscher Sprache. Von hier geht offenbar die Anregung für Hans Sachs zu neuer dramatisch-theatralischer Tätigkeit aus: 1545 setzt sie mit der Abfassung von drei Dramen ein und wird seit dem November 1547 immer lebhafter, um dann zumal seit 1550 zu jener staunenswerten Fruchtbarkeit zu führen. Schon bei den allerersten dieser Werke, deren Stoffe dem Decamerone entnommen sind, denkt der Dichter an eine Aufführung: sie sind, seinen eigenen Angaben nach, mit so und so viel Personen *zu spielen* oder auch wohl *zu agieren*. Ja, vom April des Jahres 1546 an verraten uns des Dichters Handschriften in szenischen Bemerkungen, die später für den Druck verändert sind, auch etwas über die Bühneneinrichtung, die der Dichter bei der Abfassung der Dramen im Sinne hatte: in der Griselda heißt es dort, wo die Brautfahrt des Markgrafen und die erste Begegnung mit Griselda vorgeführt werden:[3]) *Sie gent in dem sal herumb ... Griselda get mit Eim waserkrug zv irer zenn.* Und ebenso im Hiob aus dem November 1547[4]): *Job get aus der zen*; und schließlich ganz ausdrücklich am Schluß des Dramas hinter dem Personenverzeichnis: *Vnd ein Scen mus man habn zv dieser Comedj.* Damit ist ganz deutlich bewiesen, daß diese neue Reihe Hans Sachsischer

1) Nicht Hans Sachs selbst, wie es bei Michels heißt, der den Meistergesang a. a. O. S. 43 ff. gedruckt und erläutert hat, und ebenso bei Hampe S. 62 f. Michels berichtigt sich S. 615 f. Das Gedicht wird uns weiterhin noch für einen andern Zweck wichtiges Material liefern.

2) Über die Bühnenverhältnisse des deutschen Schuldramas sind wir durch das diesen Titel tragende Buch des P. Expeditus Schmidt (Berlin 1903) besser als früher unterrichtet — allerdings: eine sichere theatergeschichtliche Methode zeigt sich nur in einigen Ansätzen, und das große chronologische und lokale Durcheinander ist recht bedenklich.

3) KG. 21, S. 352 zu 2, S. 47, 4.

4) Gedruckt im Anhang dieses Buches als Ergänzung zu KG. 6, S. 35,12 und 55,15; die letztgenannte Stelle auch bei KG. 23, S. 519, aber dort steht unverständlich statt *scen*: *ßen*. Ebenso in den Menaechmen (1548): *'Rosina in die zen'* (zu KG. 7, S. 101, 17).

Komödien und Tragödien, die offenbar für jene in dem angeführten Meistergesang aus den Jahren vor 1550 nachgewiesenen regelmäßigen Vorstellungen der Meistersinger geschrieben sind, angeregt ist durch die gelehrten Schulaufführungen der vierziger Jahre. Denn diese *zenn* oder *scen*, von der da die Rede ist, das ist nichts anderes als die *scena* der Schulbühne: die Andeutung eines Hauses, aus dem die Personen kommen oder in das sie hineingehen, durch einen Vorhang, hinter den man treten kann,[1]) in der Art, daß öfter mehrere *Szenen* einen Schauplatz begrenzen: *Griselda get zu irer zenn.* Der eigentliche Schauplatz aber ist ein *sal.* Es wird daraus klar, daß diese ersten Meistersingeraufführungen noch nicht in der Marthakirche stattgefunden haben — später ist von *sal* und *scen* nicht mehr die Rede, und auch die eben behandelten Hinweise in den Dramen von 1546 bis 1548 sind, wie erwähnt, später bei der Veröffentlichung beseitigt worden: nun waren andere Bühnenverhältnisse maßgebend geworden — voran die, die durch die Räumlichkeiten der Marthakirche bedingt waren. Ihre Rekonstruktion ist unsere eigentliche Aufgabe, und wir sehen nun, daß wir, da wir mit Sicherheit erst in das Jahr 1550 die erste Aufführung in der Kirche zu setzen vermögen, am besten uns auf die Benutzung derjenigen Hans Sachsischen Dramen beschränken, die seit 1550 verfaßt sind — es ist immerhin noch die überwältigende Majorität und ein Material, dessen alles berücksichtigende Ausnutzung die größten Aufgaben stellt. Die Frage nach der Entwicklung der Hans Sachsischen Bühnenvorstellungen von 1527 bis zum Jahre 1550 erfordert eine besondere Untersuchung, — sie wird zumal mit dem Umstande zu kämpfen haben, daß uns für die dramatischen Werke vor 1545 statt der ursprünglichen Fassungen nur die späten Redaktionen des Hans Sachsischen Alters zur Verfügung stehen.

Wenn man heute in Nürnberg vom Bahnhof kommend das Frauentor durchschreitet und in die Königstraße einlenkt, so sieht man nach wenigen Schritten rechts die Marthakirche, die angeblich 1360 begründet, zuerst Kirche eines Pilgrimspitals war, dann nach der Reformation den Meistersingern für ihre Veranstaltungen diente, im 17. Jahrhundert wieder für Predigt und Kinderlehre benutzt und schließlich 1810 den Reformierten eingeräumt wurde, die hier noch heute ihren Gottesdienst begehen. Man sieht sie oder eigentlich: man sieht sie beinahe nicht; denn sie ist sehr stark zurück- und eingebaut, und die kleine Fassade, die wir S. 17 nach einer Abbildung des 18. Jahrhunderts wiedergeben, tritt nicht sehr anspruchsvoll auf. Schreitet man aber ins Innere, das unser theatergeschichtliches Interesse im Grunde allein fesselt, so erblickt man eine freundliche

1) Vgl. zunächst Expeditus Schmidt a. a. O. S. 123 ff.

gotische Kirche von wenig bedeutenden, aber gefälligen Raumverhältnissen.

Wieweit, so fragt sich nun zunächst, ist der heutige Zustand geeignet, uns das Bild der Zeit vorzuführen, in der Hans Sachs mit seinen Meistersingern hier Tragödien und Komödien agierte? Die Kirche ist 1615 und 1729 „renoviert“[1]) und 1865 durch den Oberbaurat Solger umgebaut worden. Worauf jene Renovierung sich

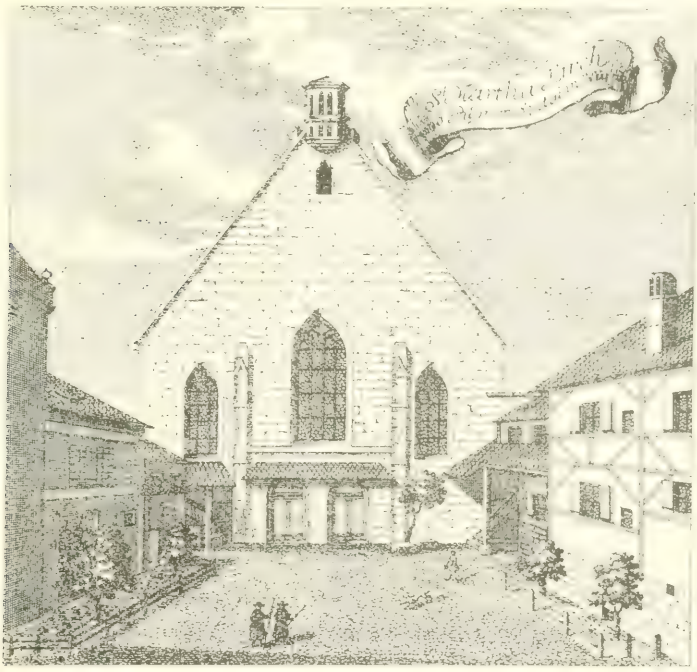


Abb. 1: St. Marthakirche zu Nürnberg (nach einer Abbildung des 18. Jahrhunderts).

bezog, läßt sich freilich heut kaum noch ermitteln; dagegen können wir mit absoluter Sicherheit erklären, daß sie ursprünglich nicht wie jetzt fünfschiffig,[2]) sondern nur dreischiffig gewesen ist, und mit leidlicher Bestimmtheit hinzufügen, daß sie in diesem Zustand bis ins 18. Jahrhundert fortbestanden hat, also auch zu Hans Sachsens Zeit dreischiffig gewesen ist: darauf weist die hier wiedergegebene Außenansicht hin, auf der doch sonst wahrscheinlich eine Spur der niedrigeren Seitenanbauten zu sehen wäre, ebenso auch eine im 18. Jahrhundert gedruckte, wohl aus dem 17. Jahr-

1) Vgl. A. Würfel, Diptycha ecclesiae ... Beschreibung der übrigen Kirchen, Klöster und Kapellen in Nürnberg (Nürnberg 1761? 62? 63?) S. 139. Hier auch bei S. 136 die Außenansicht der Kirche. Die Renovierung von 1615 auch schon im „Nürnbergischen Zion“ (o. O. = Nürnberg 1733) S. 68 erwähnt.

2) Eine im Pfarrarchiv aufbewahrte undatierte Bauzeichnung aus dem 19. Jh. sieht sogar noch eine Erweiterung nach rechts und nach links vor.

hundert stammende Beschreibung der Kirchenfenster.[1]) Wir legen also unsern Untersuchungen den von uns S. 19 gebotenen Grundriß (Abb. 2) des gegenwärtigen Bauzustandes zugrunde,[2]) müssen aber die beiden äußeren Seitenschiffe uns fortdenken. Es handelt sich demnach um eine Kirche von folgenden Maßverhältnissen: Die Länge des Schiffes beträgt 15,70 m, die mittlere Breite des von einem hölzernen Tonnengewölbe gedeckten Mittelschiffes 5,50 m, die der beiden mit glatter Holzdecke gedeckten Seitenschiffe 4,50 bzw. 5 m, die Höhe der letzteren 10,70, die Scheitelhöhe des Mittelschiffes 14 m.[3]) Der Chor, der aus zwei Kreuzgewölben und einem dritten mit fünf Seiten des Achtecks geschlossenen besteht, ist 9,40 m lang und 10 m hoch, die mittlere Breite beträgt in einer durch eine gewisse Unregelmäßigkeit des Baus verschuldeten kleinen Abweichung von der Breite des Mittelschiffs 5,80 m; die Sakristei endlich, ein Tonnengewölbe mit zwei Spitzkappen, ist 4,90 m lang und 4,40 m breit.

Auch über die innere Ausstattung der Kirche zu Hans Sachsens Zeit läßt sich manches sagen. Von den Fenstern ist die Rede schon gewesen; die auf dem Grundriß angedeuteten Türen zu den Seitenschiffen sind, wie schon die oben wiedergegebene Außenansicht aus dem 18. Jahrhundert zeigt, nicht ursprünglich. Besonders gut aber sind wir über die jetzt aus der Kirche entfernten Altäre durch ein handschriftliches, von dem Gemälderestaurateur

1) Nürnbergisches Zion S. 124, wiederholt Würfel S. 138: Von denen Fenstern so in gleichen mit Historien und Wappen gezieret / melde nur deren Wappen: Das mittelste Fenster hinter dem Altar ist bemahlet mit Historien Altes Testaments, von dem Stiffter Hrn. Waldstromer. Diesem zur rechten ist eines durchaus mit Großischen Wappen gemahlet: Diesem folget eines mit einem runden Wappen / darüber stehet / Heinrich Oertel / starb 1366 / verneuert 1617. Nächst diesem ist eines von Hrn. Hannß Imhof gestifftet. Dem erst gedachten Stiffters Fenster zur lincken Hand folget eines / durchaus gemahlet worinnen stehet Friederich Stromer / verneuert 1578. Diesem folget eines zur lincken mit nachfolgendem Wappen: ein Böhaimisch / Mufflisch und Pfintzingisches / ein Böhaimisch und Tucherisches / ein Böhaimisch / Geuderisch und Volckhammerisches; Nächst diesem folget eines / so mit einem Böhaimisch und Rieterischen Wappen gezieret. Diesem folget noch ein gemahltes / mit dem Ottnantischen Wappen bezeichnet. Wenn man vom Chor in die Kirch gehet / ist zur rechten Hand das erste Fenster ein gemahltes / mit einem Schürstabischen Wappen / verneuert 1578. Zu oberst sind 3. kleine Fenster neben einander / in dem ersten ist ein Imhöfisch, im zweyten ein Kohlerisch, im dritten ein Pfintzingisches Wappen. Zur lincken des Chors an der Sacristey ist ein gemahltes Fenster / unten mit einem Kreßischen / und auf beyden Seiten mit Steinlingerischen Wappen. Nächst diesem sind nach der Thür zu 3. Fenster / das erste hat ein Rieterisch / das andere ein Mufflisch und Hallerisches, das dritte ein unbekanntes Wappen. Denn kommt ein Fenster mit einem gleichfalls unbekannten Wappen.

2) Ich verdanke ihn dem freundlichen Entgegenkommen des Herrn Baurats Oskar Schultz in Nürnberg. Für gütige Beratung in baulichen Fragen und für zeichnerische Unterstützung bin ich ferner Herrn Intendantur- und Baurat A. Doebber in Berlin sehr verpflichtet.

3) Die Höhenverhältnisse sind mit Hilfe einer ebenfalls vom Herrn Baurat Schultz zur Verfügung gestellten Querschnittzeichnung berechnet.

Frör 1828 angefertigtes Inventar[1]) unterrichtet, mit dessen Hilfe wir den Hauptaltar und einen der beiden Seitenaltäre als noch heute an andern Stellen vorhanden nachweisen können. Der Haupt-

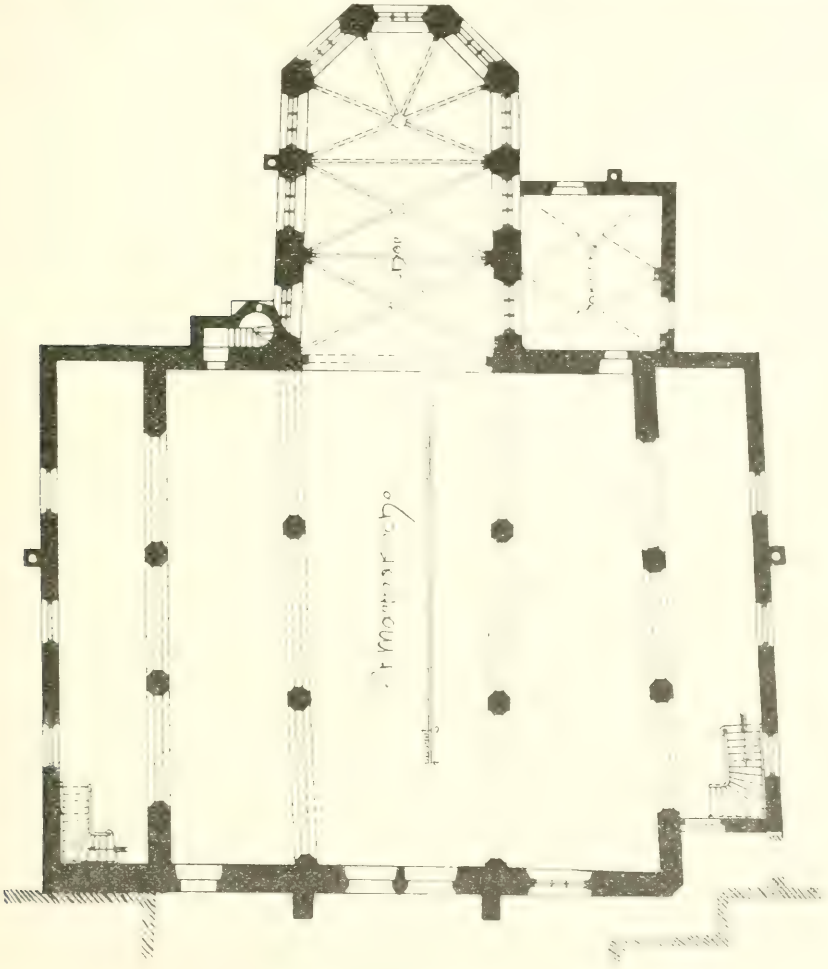


Abb. 2: Grundriß der Marthakirche zu Nürnberg.

altar, der einst im Chorraum stand, befindet sich jetzt seit 1829 in der Lorenzkirche,[2]) der Altar, der im Schiff neben dem Chor an

1) Aufbewahrt im Stadtarchiv Nürnberg. Daß es sich um die ursprünglichen Altäre handelt, kann keinem Zweifel unterliegen. Kürzere Beschreibungen auch im „Nürnberg. Zion" und danach bei Würfel.

2) Das Hauptgemälde ist ein Ecce homo, darunter das Abendmahl, auf den Flügeln innen weibliche, außen männliche Heilige. Über die Größenverhältnisse ließ mir Herr Kirchenrat Heller freundlichst das Folgende mitteilen: „Gesamthöhe des Altars 3,61 m (Stufe 19 cm, Altartisch 1 m, Aufsatz 2,42 m). Altartisch 2,26 m lang, 0,80 m breit. Aufsatz im allgemeinen 32, unter Berücksichtigung des Gesimsvorsprungs über die Predella 44 cm tief, mit offenen Flügeln 3 m breit."

der Sakristeiseite angebracht war, im Germanischen Museum[1]), während der ihm an der andern Seite entsprechende Altar[2]) noch nicht wieder aufgetaucht ist. Endlich ein letzter, heute nicht mehr auffindbarer Schmuck der Kirche: „Am Ende des Chors ist in der Mitte ein großes Cruxifix von Holtz auf einem großen Schwibbogen, um welches Cruxifix die vier Evangelisten in runden musirten Creysen nebst ihren beygefügten Zeichen stehen“[3]).

Außer der Marthakirche wird als Schauplatz Hans Sachsischer Aufführungen auch der Remter des Predigerklosters: der heutigen Stadtbibliothek in der Burgstraße namhaft gemacht,[4]) ein 23,50 m langer, 8,10 m breiter Saal, dessen Decke von zwei Säulen getragen wird. Wir bieten hier einen Grundriß (Abb. 3) des heutigen Zustandes.[5])

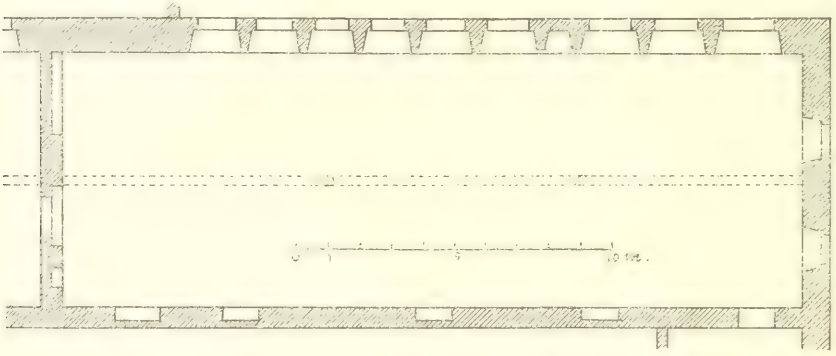


Abb. 3: Grundriß des Remters im Nürnberger Predigerkloster.

Es kann uns nun aber natürlich nicht genügen zu wissen: im Remter, in der Marthakirche ist gespielt worden. Wir müssen genauer, so genau wie möglich die besondere Stelle der Bühne bezeichnen können. Und dafür bietet der Remter, abgesehen etwa von den Säulen und den Lichtverhältnissen, nur sehr wenig Anhaltspunkte. Hier war der Willkür des Regisseurs bei der Anlage der Bühne ziemlich viel Spielraum gelassen: der Anhalt, den wir für genauere Ermittelungen brauchen, ist aber gerade der, daß diese Willkür durch eingeschränkte Raumverhältnisse ziemlich gebunden ist. Das ist in der Marthakirche der Fall, und ihren Raum

1) In der Volckamerkapelle an der Nordwand oben angebracht. Freundliche Mitteilung der Direktion des Germanischen Museums. Die Höhe des Altarschreins beträgt 1,50 m, die Breite 1,05 m, die Tiefe 0,20 m. Eine Beschreibung der Bemalungen und Reliefdarstellungen, die vielfach auf Martha Bezug nehmen, erübrigt sich hier.

2) Nach Frörs Beschreibung Höhe 4,9, Breite 3,9 Fuß. Das Hauptbild Maria mit Christi Leichnam; Beziehungen auf Martha fehlen.

3) Nürnbergisches Zion a. a. O., danach Würfel, auch bei Frör noch erwähnt.

4) Haupt a. a. O. S. 70.

5) In gütiger Weise vom Stadtbauamt in Nürnberg zur Verfügung gestellt, dem ich auch sonst zu Dank verpflichtet bin.

werden wir bei der nun folgenden Inszenierungsrekonstruktion um so eher allein in Rechnung ziehen dürfen, als auch die archivalischen Quellen ihm die erste Stelle einräumen: gewöhnlich wird von der Obrigkeit die Marthakirche bewilligt, und so muß die Einrichtung des Spiels auf ihre Verhältnisse berechnet worden sein.

Hier aber belehrt uns schon der Raum selbst etwas genauer über die Lage der Bühne. Die Kirchenbänke sind der gegebene Platz für die Zuschauer [1]), vor ihnen muß gespielt worden sein, und auch die Lichtverhältnisse weisen besonders auf den Altarraum als den Spielplatz hin. Darf man eine archivalische Notiz aus etwas späterer Zeit mit heranziehen [2]), so ergibt sich hier die urkundliche Bestätigung dieser Vermutung: es wird eine Spielerlaubnis mit dem Zusatz erteilt: *doch denjenigen, dies bei s. Martha halten werden, sagen, da sie etwas in der kirchen an den stuelen oder altarn zerprechen, dasselbig wider machen zu lassen.* An den Chorstühlen oder Altären kann nur der etwas zerbrechen, der oben im Altarraum agiert. Zugleich aber scheint der Ausdruck *Altare* anzudeuten, daß auch der vorderste Teil des Schiffes: zwischen den Kirchenbänken und dem Altarraum mit hereingezogen worden ist, denn hier, rechts und links von den Eckpfeilern, sind, wie wir sahen, die beiden Nebenaltäre angebracht gewesen. Und so bieten wir eine photographische Aufnahme des Altarraumes (Abb. 4, S. 22), wie er sich vom Schiff aus dem Beschauer darstellt.

Aber wurde der ganze Altarraum als Bühne benutzt? Auch darauf läßt sich wohl ohne Heranziehung der besonderen hier gespielten Werke eine allgemeine Antwort geben. Bei den gewöhnlichen Singschulen bereits, die in der Marthakirche abgehalten wurden, wurde der Altar durch einen Vorhang verdeckt: die weltliche Verrichtung darf nicht im Angesicht des Heiligsten geschehen: um wieviel mehr mußte man solche sakralen Rücksichten gegenüber der Vorführung oft recht profaner Komödien nehmen. Durch solche zunächst dem Göttlichen zu Ehren vorgenommene Verhüllung leistete man zugleich dem Theater einen doppelten Dienst: man gab in der nichts besagenden Stoffhinterwand der nun abgegrenzten Bühne der Phantasie des Zuschauers einen neutralen Anblick, bei dem er sich jedenfalls besser all die Örtlichkeiten vorstellen konnte, in die der Dichter ihn führen wollte, als wenn ihn der Altar beständig mahnte: du bist in der Marthakirche. Und ferner war durch diesen Vorhang erst die Möglichkeit gegeben, die

1) Die Kirche faßt in ihrem erweiterten Zustand heute 600 Besucher; schwerlich wird bei den Meistersingeraufführungen, wo man doch auch sehen wollte, also nicht jeden Platz in den Seitenschiffen brauchen konnte, das Publikum aus mehr als 300 Personen bestanden haben.

2) 5. Jan. 1591; gedruckt Hampe 2, N. 196.

Abb. 4:

Chorraum der Nürnberger Marthakirche (aufgenommen für das vorliegende Buch durch den Photographen Ferd. Schmidt in Nürnberg).

Schauspieler „auftreten“ zu lassen. Freilich, Genaueres über die Situation des Vorhangs ergibt die bloße Betrachtung der Raumverhältnisse nicht: ob er sehr dicht vor dem Altar oder weiter vorn angebracht war, läßt sich zunächst nicht ausmachen.

Endlich ist man wohl schon angesichts dieser lokalen Umstände der Annahme geneigt, daß in dem Altarraum und dem etwa vorn hinzukommenden Teile des Schiffes für die Abhaltung des Spiels ein Podium errichtet war. Die natürliche Erhöhung beträgt nur 15 cm, und so würde man von den weiter hinten gelegenen Plätzen nichts oder wenig gesehen haben. Erst eine Zusatzerhöhung von mindestens 80 cm würde nach einer sachverständigen Ansetzung einigermaßen ausgereicht haben. Aber freilich: das sind ganz vage Vermutungen, die sich ohne Vermehrung unseres Hilfsmaterials zu irgend einer Gewißheit nicht erheben lassen.

Hans Sachsens Drama.

Die ungefähre Lage der Bühne hatte der Raum allein ergeben; aber schon bei der Frage: wo ist der Abschlußvorhang angebracht? blieben wir stecken, und hier muß die Betrachtung der durch das besondere Drama gebotenen Verhältnisse weiter helfen. Nehmen wir an, der Vorhang wäre ganz nahe dem Altar: hinter dem zweiten Kreuzgewölbe angebracht gewesen, so wäre dahinter ein sechseckiger Raum geblieben, der einer annähernden Berechnung nach, unter Abrechnung des vom Altar in Anspruch genommenen Platzes 18 qm umfaßte. Dieser Raum hätte als alleiniger Hinterraum der Bühne zu dienen gehabt. Hier hätten die Schauspieler vor dem Auftreten und nach dem Abgehen sich aufhalten, hier hätten sie sich umkleiden, hier auch für das Stück etwa notwendige Requisiten bewahren müssen. Ist das für die Anforderungen möglich, die der HS. stellt? *Die person in die tragedj* sind 17. Auf 18 Quadratmetern, die bei der eigenartigen Form des Hinterraumes noch nicht einmal voll auszunutzen gewesen wären, hätten sich vor dem Beginn des Dramas und während der Pausen siebzehn Menschen zusammen drängen müssen; kaum denkbar. In andern Sachsischen Dramen, wo freilich oft auch ein kleineres Personal genügt, wächst die Personenzahl gar bis zu 34 an.

Nun wird man freilich einwerfen können, daß nicht jede Gestalt durch einen besonderen Vertreter verkörpert worden sein muß, daß möglicherweise mehrere Rollen durch einen Spieler dargestellt worden sein können, und wir werden in einem späteren Abschnitt sehen, daß an der Aufführung tatsächlich vielleicht nur 11 Personen beteiligt gewesen sind. Aber dann ist es mit dem ruhigen Stillstehen im engen Raum erst recht vorbei, ein fortwährendes, Platz erforderndes Umkleiden ist erforderlich.

Aber auch ohne diese komplizierende Annahme ist Platz zum

Umkleiden der Schauspieler im HS. nötig. Der Titelheld nämlich muß sich nicht weniger als viermal umziehen. Im zweiten Akt (von 272—274) sagt er ausdrücklich von sich selbst:

Doch ich kainen thurnier zeug hon.
Schaft mir ros, harnisch, schild vnd glennen
Zum thurniren, stechen vnd rennen.

Im dritten Akt aber (vor v. 396) schreibt die szenische Bermerkung vor: *Der hürnen Sewfrid kumbt gewappent.* Im sechsten Akt tritt Siegfried mit Crimhilden daheim in Worms auf, ohne daß etwas Besonderes über sein Kostüm angegeben ist; wenn die Situation es aber schon an sich unwahrscheinlich macht, daß er hier in schwerer Rüstung ist, so geht die Notwendigkeit, an einen Kostümwechsel vor dem sechsten Akt zu glauben, aus einer späteren Bemerkung (vor v. 939) hervor, wo ausdrücklich verlangt wird: *Küniq Sewfrid kumbt gewappent.* Die vierte Umkleidung endlich ist dem siebenten Akt aufbewahrt, wo es (vor v. 1062) heißt: *Der hüernen Sewfried kumpt in künicklichem gewant.* Auch der Riese Kuperan muß sich hinter der Szene waffnen (vor v. 549); doch wird diese Stelle besser in anderm Zusammenhang betrachtet. Jedenfalls aber muß ein Umkleideraum vorhanden gewesen sein; die Requisiten in diesem Stück und noch mehr in manchen andern Sachsischen Dramen verlangen, wie sich noch zeigen wird, ebenfalls nicht wenig Platz. Der hinterste Teil des Chors reicht so wenig aus, daß man vielmehr selbst bei Hinzunahme noch einer ganzen Bogenwölbung den Raum als gar zu beschränkt ansehen wird; dazu kommt, daß hinten auch eine gewisse Bewegungsfreiheit vonnöten gewesen ist: die Neuauftretenden mußten doch an die Auftrittsstelle gelangen können. Und weiter: hinter der Szene mußten, wie sich zeigen wird, auch noch Dinge arrangiert werden, die zur Aufführung gehörten und Platz wegnahmen, darunter ein Hergang, der immerhin vielleicht einigermaßen feuergefährlich war und deshalb in zu großer Nähe weder des Altars noch des Vorhanges sich vornehmen ließ. Auch das führt zu der Notwendigkeit, den Raum zwischen Altar und Vorhang als ziemlich groß anzunehmen, den letzteren jedenfalls weiter nach vorn zu verlegen. Wie weit? das wird sich allerdings von hier aus noch nicht feststellen lassen. Vielleicht eher, wenn wir die Frage aufwerfen, was der HS. für

Auf- und Abgänge

verlangt, und im Zusammenhang damit muß auch über die Größe und die sonstige Beschaffenheit der Bühne das Nötige zu ermitteln sein. Wir nahmen im Gange der bisherigen Untersuchung an: alle Schauspieler und Requisiten befanden sich hinter dem Vorhang im Altarraum; von dort wurde aufgetreten, dorthin wurde abgegangen.

Kommen wir für den HS. mit einem Auftritts- und Abgangsort aus?

Hier muß eine Betrachtung vorausgeschickt werden, die eigentlich eine erst später zu erlangende genauere Kenntnis der Phantasie des Publikums voraussetzt. An dieser Stelle sei zunächst nur zugestanden, daß die Phantasie der Zuschauer Hans Sachsens äußerst naiv, anspruchslos, bereitwillig zu fast jeder Leistung war. Gern stellen sie sich dort etwas vor, wo nichts ist; gern sehen sie einen Gegenstand für einen andern an: von den Grenzen solcher Einbildungskraft soll hier noch nicht gesprochen werden. Aber was man auch dem Publikum des 16. Jh. sicherlich nicht zumuten durfte, das war die Aufgabe, innerhalb des gleichen Anschauungskomplexes unter einem Dinge zwei verschiedene, ja entgegengesetzte sich vorzustellen. Ganz besonders wird das von der Beobachtung der Richtungen gelten, aus denen die Schauspieler kommen, in die sie gehen. Wenn jemand mit der Erklärung auftritt, er komme aus a und gehe in die entgegengesetzte Richtung b, so wird es sich niemand gefallen lassen, daß er nun nach a wiederabgeht; wenn die Phantasie eben die Aufgabe bewältigt hat, den Hintervorhang für die Front eines königlichen Palastes anzusehen, wird keiner bei der Sache bleiben können, wenn in derselben Situation, dem gleichen „Bilde" nun jemand aus der Fremde kommt, um in den Palast zu gehen, tatsächlich aber aus dem den Palast bedeutenden Hintervorhang hervorkommt. Hier ist die zur Verfolgung der dramatischen Hergänge notwendige Denktätigkeit viel zu sehr in Aktion, als daß sie nicht die Phantasie fort und fort entscheidend kontrollieren sollte. So scheinen mir auch die Illustratoren damals im Volk gelesene Bücher, dort wo sie mehrere Situationen zeichnen, die hintereinander an der gleichen Stelle spielen, zwar das Detail der Andeutungen des Landschaftlichen und Architektonischen keineswegs immer einfach zu wiederholen, die Richtungen aber in der einmal angesetzten Art getreu beizubehalten[1]). Es kommt endlich dazu, daß inbezug auf diesen Punkt gerade die theatralische Phantasie der Zuschauer besonders erzogen ist: durch das Spiel auf öffentlichem Markt, das gewiß auch in Nürnberg noch nicht zu lange tot ist. Hier ist gerade der eigentliche Anhalt für das dramatische Verständnis, die Möglichkeit, in jedem Augenblick den Punkt der Handlungsentwicklung zu verstehen, in der konsequenten Verfolgung der Richtung gegeben, in welcher die Schauspieler sich gerade bewegen. Wenn der einzelne Zuschauer nicht mehr verstehen kann, was am entgegengesetzten Ende des Marktes gesprochen wird, wenn er auch die dekorativen Details der feststehenden Häuser und

1) Als Beispiel werden die Illustrationen zum Volkslied vom Hürnen Seyfrid dienen können, die auf Hans Sebald Beham zurückführen (vgl. ZDA. 45, S. 61 ff.).

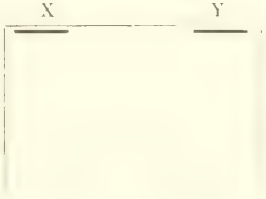
der gerade gebrauchten Requisiten nicht mehr zu erkennen vermag, so sagt ihm die Richtung, in der die Schauspieler ziehen, nicht rein durch das Medium der Phantasie, sondern noch mehr durch verstandesmäßige Erwägung: jetzt wird Christus vor Pilatus gebracht usw. usw. So wird man auch in der Marthakirche die Ansetzung der Richtungen innerhalb eines „Bildes" unmöglich ganz vernachlässigt haben können. Und am allermeisten mußte man jedenfalls eine Konsequenz einer solchen Nichtbeachtung der dem Verstande einleuchtenden Richtungen vermeiden: daß abgehende Personen auf eben auftretende stoßen, die sie doch dem Gange der Handlung nach unter keinen Umständen sehen dürfen.

Unter diesem Gesichtspunkte betrachtet, ist die Frage: kam die Meistersingerbühne mit einer Auftrittsstelle — durch die Mitte des Vorhangs — aus? rasch abgetan. Schon der HS. wird uns zeigen, daß es dann an jenen bei aller Beweglichkeit der Phantasie unerträglichen Situationen nicht gefehlt hätte. Im ersten Akt ging es allenfalls noch an: da nach v. 123 ein neuer hypothetischer Schauplatz vorgestellt wird, ein neues „Bild" eintritt, darf eine Pause erfolgen, und die nach hinten abgehende königliche Gesellschaft brauchte so den von hinten auftretenden Schmieden nicht unmittelbar zu begegnen. Schon im zweiten Akt wird es anders. Der Ernholt geht (nach v. 230) auf Geheiß des Königs Gibich *ins frawen zimer nein*, um die Königstochter Crimhilt zu holen: ins Innere des Palastes also, den die Zuschauerphantasie in dem Hintervorhang erblickt. Im gleichen Augenblick kommt der junge Sewfrid: aus der Ferne, tatsächlich aber eben von der Stelle, die im gleichen Augenblick die Palasttür bedeutet, und er träfe hier ganz sinnwidrig auf den abgehenden Ernholt. Ebenso würde nach v. 298 der mit Crimhilt davonfliegende Drache auf den König, Sewfrid und den Ernholt stoßen, die von fern (vgl. 305) die Fahrt durch die Luft mitangesehen haben, und, selbst wenn wir das Eintreten einer kleinen Pause annehmen, wäre die Illusion gar zu gröblich gestört.[1]) Im dritten Akt sehen wir zunächst den Drachen mit der Jungfrau am Fuß des Gebirges: sie muß in den höhlenartigen Weg, der zum Gipfel führt: *Darumb schlewff in die hell herein*, sagt v. 394 der Drache zu ihr. Der Raum hinter dem Vorhang würde also für den Zuschauer jetzt *die hell* bedeuten; im nächsten Augenblick ist er gerade umgekehrt die Gegend, aus der der verfolgende Sewfrid kommt. Das Eintreten einer Pause kann zwar das Aufeinanderprallen der drei beseitigen, aber was bleiben würde, wäre die Phantasiestörung, die noch besonders betont würde durch Sewfrids Worte (v. 399 ff): *In meinem sin las ich mich duncken, Wie sich der trach da rein det schwingen*

1) Die Stelle im Anfang des zweiten Aktes — vor v. 199 — die noch größere Schwierigkeiten machen würde, soll später in anderm Zusammenhang erörtert werden.

Auf das gepirg durch diese klingen . . Wohin sollte er bei dem *da rein* und *diese* wohl zeigen? Nach der Stelle, von der er selbst kam? Nach einer Stelle, an der der Drache soeben nicht abgegangen war? Beides hätte der Zuschauer gleich wenig gebrauchen können. Im vierten Akt (vor v. 511) und im sechsten steht es nicht besser; hier erweist besonders die Stelle v. 902 ff. die völlige Unmöglichkeit, mit einer Abgangs- und Auftrittsstelle auszukommen. Sewfrid spricht zu Crimhilt: *Ich wil gen in den innern sal*; es folgen die szenischen Bemerkungen: *Der hüernen Sewfrid get ab. Der Perner kumpt vnd sicht im nach, kert sich zv Crimhilt vnd spricht.* Hier ist durch das *sicht im nach* das sonst noch etwa anwendbare Aushilfsmittel, eine Pause zwischen Abgehen und Auftreten anzunehmen, ausgeschlossen. Aber damit der Perner Sewfrid nachsehen kann, darf er ihm nicht in die Arme laufen, und ferner zeigt sich auch hier der alte, durchaus zu beseitigende Übelstand: der Raum hinter dem Vorhang bedeutet *den innern sal,* und im gleichen Moment soll sich der Zuschauer vorstellen, daß von dorther Dietrich aus seinem heimatlichen Bern kommt.

Hans Sachs rechnet also mindestens mit zwei Stellen für Auftritt und Abgang. Aber wo waren sie gelegen? Solange wir unsere bisher gewonnene Gesamtanschauung ungemodelt beibehalten, bleibt nur eine Möglichkeit übrig: statt des einen Eingangs in der Mitte des Vorhangs müßten wir zwei: an seiner linken und an seiner rechten Seite annehmen. Aber damit ist natürlich äußerst wenig gewonnen. Jener Richtungsrationalismus, von dem wir vorhin ausgingen, verlangt — in bestimmten Fällen wenigstens — eine möglichst entgegengesetzte Lage der beiden Eingänge. Wenn man links hinter dem Vorhang bei X aus dem königlichen Palast tritt,



kommt man, zumal der ganze Vorhang von Wand zu Wand nur 5½ Meter breit ist, nicht rechts hinterm Vorhang, bei Y also, aus der Ferne. Oder anders ausgedrückt: nachdem jemand hinter den Vorhang, wenn auch auf der einen Seite, abgegangen und damit für die Zuschauer *in den innern sal* getreten ist, bedeutet der ganze Vorhang für ihre Phantasie den Palast, und wer nun im gleichen Augenblick am andern Endzipfel hervorkommt, der kommt eben auch aus dem Palast und nicht von der Wanderschaft. Wie weit Hans Sachs davon entfernt ist, von diesen beiden Hinter-

eingängen Gebrauch zu machen, zeigt sich besonders an der schon angeführten Stelle nach v. 902, wo der auftretende Berner dem abgehenden Sewfrid nachsehen soll: daß in der szenischen Bemerkung diese Situation besonders vorgeschrieben wird, setzt förmlich voraus, daß Sewfrid, indem er abgeht, dem auftretenden Perner direkt den Rücken zudreht und in dieser Stellung, indem er auf seine Ausgangsstelle zugeht, noch ein paar Schritte auf der Bühne tun kann. Geht Sewfrid bei X ab, indem der Perner bei Y erscheint, so ist jene Darstellung fast unmöglich. Es bleibt nichts anderes übrig — und die weiter unten herangezogenen Situationen aus andern Sachsischen Dramen werden die Berechtigung dieser Behauptung erst recht erweisen — als die Erklärung: Hans Sachs hat zwei einander wirklich entgegengesetzte Ausgänge zur Verfügung gehabt; lag der eine, wie nicht anders anzunehmen, hinten am Vorhang, so muß die Möglichkeit bestanden haben, auch vorn die Bühne zu betreten und zu verlassen.

Beruht nun die bisher vorgetragene Annahme im wesentlichen auf einer Kombination, deren Elemente die gegebenen Raumverhältnisse einerseits, die erschlossene Psychologie des Hans Sachsischen Publikums anderseits sind, so wird sich weiter fragen: ist sie durch eine, vielleicht nicht ohne weiteres erkennbare, Bestätigung noch zu stützen, die uns der Dichter selbst gibt? Der Dichter Hans Sachs in seiner Eigenschaft als Kenner der Bühnenverhältnisse, für die er schreibt, so zu sagen als Regisseur seiner eigenen Werke. Solche Bestätigung aber dürfen wir nicht aus der eigentlichen Dichtung herauslesen, sondern nur aus demjenigen ihrer Bestandteile, in dem möglicherweise der Poet wenig oder gar nicht, dagegen der Regisseur durchaus zu Worte kommt. Es fragt sich: gibt es bei Hans Sachs eine einigermaßen feste

Terminologie der szenischen Bemerkungen?

Außerordentlich mannigfaltig ist ihr Inhalt: nicht nur auf Abgehen und Auftreten, sondern auch auf Dekorationen, Requisiten und Kostüme und endlich auf die Bewegungen der mitspielenden Personen hat er Bezug, und so wird im einzelnen von ihnen noch viel die Rede sein. Hier mag nur zunächst mit ein paar Hinweisen der Anschauung entgegengetreten werden, daß Hans Sachsens Zwischenbemerkungen überhaupt keinen bühnlichen Sinn, sondern gewissermaßen rein epischen Sinn haben. Schon der Mangel an Variation, die ständige Wiederkehr typischer Wendungen weist auf die terminologische Bedeutung der allermeisten Angaben hin. Vor allem aber genügen ein paar ganz prägnante Beispiele, die weiterhin in andern Zusammenhängen noch reich vermehrt werden. In der Tragödie von Romulus und Remus (1560) heißt es bei einer Gewitterszene (KG. 20, S. 180): *Da machet man ein gerüm-*

pel, als ob es donner und ein ungstümm wetter sey, und im Ahab mit dem frommen Nabot (1557) steht an der Stelle, wo des letzteren Steinigung vorgeführt wird, (KG. 10, S. 411): *Da werffen die zwen mit gemachten steinen zu, biß er fellt und spricht.* Wie deutlich wird es hier, daß die theatralische und nicht die dichterische Anschauung beim Verfasser herrscht und zum Ausdruck kommt! Es zeigt sich ferner mit zwingender Deutlichkeit — und weiterhin werden die Einzelbeweise dafür erbracht werden —, daß so gut wie niemals in diesen szenischen Vorschriften Dinge verlangt werden, die mit den dem 16. Jh. zur Verfügung stehenden Mitteln auf der Nürnberger Marthakirchenbühne nicht auszuführen sind: ein Dichter, der nicht fortwährend an seine szenischen Bedürfnisse gedacht hätte, würde da ganz anders der Phantasie Nahrung geboten haben. So aber erwächst uns die Pflicht, in der Wiederkehr der gleichen Ausdrücke eine Vorschrift zur Benutzung der gleichen szenischen Mittel zu erblicken und unter Umständen nach dem bühnlichen Sinn einer solchen Terminologie auch da zu suchen, wo sie nicht ohne weiteres ihre Bedeutung enthüllt.

Eine solche bisher nicht bemerkte Eigentümlichkeit aber tritt uns bei genauem Zusehen in den szenischen Anweisungen entgegen, die sich auf das Betreten der Bühne beziehen. Das Auftreten der Personen wird in den szenischen Bemerkungen fast ausschließlich durch *get ein* (*gen ein*) oder durch *kumpt (kumen)* angekündigt. Dieser Unterschied zieht sich durch das ganze Stück und kehrt in allen andern Dramen wieder. Bei der entgegengesetzten Funktion steht so gut wie immer nur: *get ab* (*gent ab*), und so liegt kein Grund vor, an eine bloße, etwa aus ästhetischen Rücksichten erfolgte Variation des sprachlichen Ausdrucks zu denken; wir werden vielmehr allen Grund zu der Annahme haben, daß *get ein* und *kumpt* nicht die nämliche Bedeutung besitzen. Zunächst möchte man vielleicht auch hier daran denken, daß Hans Sachs bei solcher Nuancierung des Ausdrucks an den Leser gedacht habe: ihm hätte vielleicht angedeutet werden können, daß er sich in bestimmten Fällen einen neuen Schauplatz oder eine größere zeitliche Pause vorzustellen habe, während in den übrigen der neu auftretende Schauspieler zu den auf der Bühne befindlichen ohne Ort- und Zeitwechsel hinzukomme. Man könnte also etwa vermuten, daß *get ein* das Betreten der leeren Bühne, *kumpt* das Hinzukommen zur vollen Aktion bedeute. Bei ganz oberflächlichem Zusehen möchte man vielleicht diesen Eindruck haben; aber schon eine nähere Prüfung des HS. zeigt, daß eine solche Hypothese nicht Stich hält. Wohl *get* König Sigmund vor v. 52 *ein*, nachdem durch das Abtreten des Ernholt die Bühne leer ist, wohl heißt es auch vor v. 124, wo uns der Dichter vom niederländischen Hof in die Schmiede führt, von deren Bewohnern: sie *gent ein*; aber

schon v. 140, bei dem Sewfrid zu ihnen kommt, durchkreuzt die scheinbare Regel, denn er *get* ebenfalls *ein*, und wenn im zweiten „Bild“ des zweiten Aktes vor v. 227 von dem auf die leere Bühne tretenden Gibich gesagt wird, er *get ein* und v. 231 der ihn besuchende Sewfrid *kumpt*, so steht doch dies *Sewfrid kumpt* auch schon im Beginn des Aktes vor v. 193, wo er als erster auf dem neuen Schauplatz erscheint. Ebenso wäre auch weiterhin *get ein* gegen das oben angenommene Prinzip vor v. 640 und 1074, *kumpt* ihm zuwider vor v. 396, 511, 937 und 1062 angewendet. Nun soll, wie sich noch zeigen wird, keineswegs behauptet werden, daß Hans Sachs mit der Sicherheit einer Maschine in der Anwendung seiner Terminologien arbeite: es wird sich immer nur um ein einigermaßen festes Prinzip handeln, gegen das aus verschiedenen Veranlassungen bald einmal verstoßen werden kann, und daß wir Ausnahmen von jeder Regel treffen, wird uns nicht Wunder nehmen. Aber hier ist die Zahl der Ausnahmen verhältnismäßig so groß, daß die Regel dadurch ihr Dasein verliert, und jedes andere Hans Sachsische Stück, das wir daraufhin durchsehen, wird das gleiche Verhältnis ergeben.

So werden wir das Recht haben, nach einer andern Unterscheidung zu suchen und die Kennzeichnung der Auftrittsstellen durch besondere termini für des Dichters Absicht zu halten, sofern hier eine besser eingehaltene Regel sich feststellen läßt. Ist in den Fällen, wo wir annehmen müssen, daß in demselben „Bild“ nacheinander auftretende Personen aus der gleichen Richtung kommen, stets oder so gut wie stets der eine Ausdruck verwendet, während dort, wo eine Person aus entgegengesetzter Richtung kommen muß, der andere Ausdruck sich findet? Und stehen die so ermittelten Gänge der Schauspieler zu den etwa sonst über ihre Bewegungen auf der Bühne gebotenen szenischen Bemerkungen und zu den etwa noch auf dem Schauplatz zu ermittelnden festgelegten Dekorationssurrogaten oder Requisiten in einleuchtender Beziehung, so daß wir das Bild, das Hans Sachs sich während der Abfassung des Dramas von den Bewegungen seines Personals machte, ziemlich widerspruchslos rekonstruieren können? Ein paar Beispiele hier zunächst nur an Stelle der später folgenden ganz genauen Einzeldarstellung: sie zeigen, daß an den entscheidenden Punkten Hans Sachs tatsächlich jene Gegeneinanderstellung vornimmt. Wo es irgend darauf ankommen kann, durch die Hervorhebung einer Richtung, die doch wieder nur durch die Betonung mindestens einer Gegenrichtung zu charakterisieren ist, der Phantasie des Publikums einen Anhalt zu geben, finden wir das *get ein* und das *kumpt* in sehr sorgfältiger Scheidung verwendet. Die in tausend hanssachsischen Szenen vorkommende Hauptsituation: Königsschloß und seine Bewohner auf der einen, die Fremde, die

Ferne auf der andern Seite wird auf solche Weise gekennzeichnet, daß die Bewohner des Schlosses *einzugehen*, die Fremden zu *kommen* pflegen, und besonders wird das dann streng festgehalten, wenn jemand der ins Schloß geht, einem aus der Ferne Kommenden nicht begegnen darf. Der letztere *kumpt* alsdann, während der andere *eingegangen* ist und die Bühne nun auch nach hinten wieder verlassen hat. Hinten: denn *eingen* bedeutet auftreten von hinten, *kummen* dagegen auftreten von vorn. Daß wir nicht die umgekehrte Deutung anzunehmen haben, ist fast selbstverständlich: die Phantasie des Zuschauers hätte es sich nicht gefallen lassen können, wenn jemand, der aus dem *innern sal* tritt, von der offenen Vorderseite her, aus der Richtung, in der die Zuschauer saßen, die Bühne betreten hätte: er muß aus dem verschlossenen Teil des Altarraums herauskommen; der Fremde dagegen, der, aus der weiten Welt kehrend, dem Königspalaste naht, darf und muß von vorn auftreten, wie jeder Nürnberger, der aus den Gassen der Stadt kommend zum Altarraum emporsteigen wollte. Es läßt sich aber an manchen Stellen statt psychologisch auch urkundlich erweisen. Nach v. 198 kämpft Sewfrid mit dem (ersten) Drachen, *lauffen paid ab*. Nachher *get* er *wider ein*, während es vorher bei seinem Auftreten hieß: er *kumpt*. Das *Eingen* kann hier aber nur von hinten erfolgen, denn er hat inzwischen *daus ain rawch gemacht, sam verprenn er den trachen*,[1]) und das kann doch nur hinten erfolgt sein. Von hinten *geht* er *ein*, von vorn ist er vorher *gekommen*. So *kummen* vor allem, so gut wie überall bei Hans Sachs die zahlreichen Postboten (z. B. Fiorio 1551: KG. 8, S. 307; Tristan 1553: KG. 12, S. 160; Wilhelm v. Östreich 1556: KG. 12, S. 501; Melusine 1556: KG. 12, S. 543, 548; Wilhelm v. Orleans 1559: KG. 16, S. 65, 77, 84; Antonius 1560: KG. 20, S. 203); man mag das besonders hervorheben, weil in dem gleich durchzusprechenden HS. ein Briefbote fehlt, und ein außerordentlich deutliches Beispiel aus der Comödie Beritola v. J. 1560 (KG. 16, S. 134) soll hier folgen. Es ist der Anfang des 7. Actus, er spielt offenbar vor dem Haus des Caspar Doria zu Genua, in dem die Amme mit Beritolas beiden jüngeren Kindern sich aufhält:

Die amb gehet ein, redt mit ihr selb und spricht:

Ach gott, wo ist mein herrschafft nun?
Mein herr und fraw vnd der eltst sun
In dem ellend, arm vnd verdorben,
Oder für grosser trübsal gstorben?

1) Diese Stelle mit ihrem *sam* gehört auch zu denen, die das Bühnentechnische der szenischen Bemerkungen beweisen. Vgl. o. S. 28 f.

Der postbott kombt, blest vnd schreit darnach.

Wer zeygt mir hie zu Genua
Das hauß herr Caspar Doria?
Kan mir denn das kein mensch nit sagen?

Die amb schreyt:

Herr! herr! ein bott thut nach euch fragen.

Herr Caspar Doria gehet ein vnd spricht:

Was bringt der mann für bottschaft da?

Die Amme also *get* ein: von hinten, aus Dorias Hause und hält ihren Monolog, der Postbote *kombt*: von vorn, aus der Fremde und fragt nach dem Doria. Die Amme schreit den Herrn heraus, und richtig, *er get ein:* er tritt, wie vorher die Amme, aus dem Hause, d. h. dem hinteren Vorhang. — Und so ist es auch, wenn der aus der Ferne Kommende kein Bote, sondern etwa gar der Hausherr selbst ist. Ein Beispiel aus der Tragödie Jephthe v. J. 1555. Der Anfang des dritten Aktes bringt die Heimkehr des Siegers, der das, was ihm zuerst aus seinem Hause entgegentreten wird, dem Herrn als Schlachtopfer weihen will. Da heißt es (KG. 10, S. 179 f.):

Die Tochter Jepthe gehet ein mit einer baucken vnnd redt mit ihr selb und zwo jungkfrawen volgen ir nach:

Gott sey lob! ich hab gewiß vernommen
usw.

Jepthe kombt, die Tochter geht ihm entgegen vnd spricht:

Hier verlangt der Zuschauer unbedingt, daß ihm das Entgegenkommen deutlich vorgeführt wird; auf die schönste Weise wird das ermöglicht, indem die Tochter hinten aus dem Vorhang, d. i. dem Hause tritt, der Vater dagegen an der Vorderseite der Bühne erscheint: so kann ihm jene über die ganze Tiefe der Bühne weg gerade entgegengehen.

Aber durchaus nicht etwa bleibt diese Terminologie auf den Gegensatz: Haus — Fremde beschränkt, und wo ein Herr in oder vor seinem Hause erscheint, der Gang der Handlung aber nicht die Richtungskontrastierung erfordert, ist das *Eingehen* auch keineswegs die Regel, wenngleich es das Gewöhnliche ist. Sondern ganz allgemein heißt: *eingen* auftreten von hinten, *kummen* auftreten von vorn, für die verschiedensten Richtungskontrastierungen wird es verwendet, und auch andere Berücksichtigungen der Bühnenverhältnisse spiegeln sich in der Verwertung der in solchem Sinne zu deutenden termini. Wieso der Ernholt in der Regel während des „Bildes“ nicht *einget*, sondern *kumpt*, wieso die Feinde zur Schlacht stets von vorn auftreten, wird uns erst

später deutlich werden. Hier wollen wir zunächst die szenischen Bemerkungen des HS., soweit sie unter dem behandelten Gesichtspunkte in Betracht kommen, durchgehen, die feine Nuancierung, die sich etwa in ihnen ausprägt, für später vorbehaltend.

Vor v. 52 König Sigmund *get ein* — von hinten, aus dem Königspalast —, obwohl ein Kommen aus der Ferne hier nicht erfolgt. Die Stelle vor 100 fällt zunächst aus. Das Abgehen, nach v. 123, erfolgt wohl nach vorn: man geleitet Sewfrid, der in die Fremde zieht.

Vor v. 124, *Der schmid und sein knecht gent ein:* von hinten, in die Schmiede; eine solche hat — wie der Zuschauer sich sagt — nur einen Eingang; daher *kumpt* auch Sewfrid vor v. 140 nicht, sondern *get ein;* die Tür — der Vorhangsspalt (doch s. u. S. 69 ff.) — spielt auch insofern eine Rolle, als Sewfrid vor seinem Eingehen klopft (nach v. 137: szenische Bemerkung) und der Knecht zunächst läuft, um aufzutun, und bevor Sewfrid sichtbar wird den Ankömmling mit einem Worte beschreibt. Die Stelle vor v. 160 bleibe zunächst weg; immerhin mag schon hier darauf hingewiesen werden, daß hier nicht *kumen* steht, sondern *kumen wider.* Das Abgehen nach v. 185 und 192 muß gewiß nach hinten erfolgen: durch die eine einzige Schmiedetür.

Vor v. 193 *kumpt* Sewfrid: von vorn; wir sind im Wald, aber das allein ist nicht der Grund, einen besseren werden wir noch kennen lernen, an sich könnte ganz wohl auch *get ein*: von hinten, stehen. Vor v. 199 vgl. o. jagt er den Drachen nach hinten ab, macht draußen einen Rauch und *get ein:* kommt von hinten wieder. Nach v. 226 geht er (wohin?) ab.

Dann *get* König Gibich *ein* mit seinem Herold — von hinten aus dem Palast; der Ehrenholt geht ab — gewiß nach hinten, da er Crimhilt aus dem *frawen zimer,* also dem Schloßinnern holt, und trifft somit nicht auf Sewfrid, der vor v. 231 *kumpt*: von vorn, aus der Fremde. v. 258 treten Herold und Crimhilt von hinten, aus dem Schloßinnern auf (wegen des Ausdrucks vgl. u.); nach v. 276 geht Gibich mit Sewfrid zum Turnier: an die grüne Rheinwiese, aus dem Schloß heraus, wohl nach vorn. Crimhilt steht nun — stillschweigend und ausnahmsweise hat der Dichter jetzt einen kleinen Szenenwechsel eintreten lassen, ohne alle Personen abgehen und die einzige, die er gleich wieder braucht, wieder eingehen zu lassen[1]) — an der Zinne; vor v. 285 heißt es: *In dem flewgt der trach daher:* wie und wo das geschieht, wissen wir vorläufig noch nicht zu sagen, aber auf der Bühne steht er offenbar noch nicht. Erst vor v. 292 *kumpt* er: von vorn, aus der Ferne, *nempt sie pey der hant, lauft eillent mit ir ab*: nach hinten, über

1) Vgl. u. S. 40.

die ganze Bühne, und so hat sie noch Zeit, sechs Verse zu sprechen, bis nach v. 298 endgültig steht: *Der trache geht mit der junckfraw ab.* Unmittelbar vor v. 299 *kumpt* der König mit Sewfriden und dem Herolt: von vorn, von der Turnierwiese; so sind sie nicht auf den Drachen mit seiner Beute gestoßen.

Das kurze erste „Bild" des dritten Aktes muß vorläufig außer Betracht bleiben. Im zweiten sind wir am Fuß des Drachensteins. Vor v. 396 *kumbt* Sewfrid von vorn: auf den Hintervorhang los, der also den Drachenstein bedeutet; er setzt v. 405 auseinander, daß ein Weg hinauf nicht zu sehen ist. So kann der Zwerg Ewgelein, der vor v. 412 auftritt, auch nicht durch den Hintervorgang eingehn, er *kumbt* vielmehr ebenfalls von vorn. Die erste Szene des vierten Akts sei zunächst wieder zurückgestellt; dann aber vor v. 511 sehen wir den Zwerg und Sewfrid *kumen:* wieder von vorn, — hinten ist noch immer der unersteigliche Berg. Woher der Riese vor v. 548 springt, wohin er vor v. 545 läuft, lassen wir notgedrungen noch unerörtert; auch das *kumpt* vor v. 548 mag uns einstweilen nicht befremden. Nach v. 627 können die drei wohl nach hinten abgehn, da unter des Riesen kundiger Führung nun tatsächlich der Aufstieg beginnt.

Im fünften Akt sind wir oben auf dem Berg. Er hat für Leute die nicht fliegen können, nur einen Eingang, und der ist hier hinten gedacht. So *get* vor v. 628 Crimhilt *ein* und ebenso vor 639 Sewfrid mit seinen Begleitern, der wegweisende Kuperon voran. Vor v. 702 dagegen *kumpt* der Drache: er fliegt durch die Luft von fern her und benutzt also nicht den hinteren Eingang. Daß die Jungfrau ebendaher und vor v. 706 auch der Zwerg ebenfalls *kumen,* werden wir später verstehen. Nach v. 749 gehen alle ab: nach hinten natürlich.

Dann sind wir wieder in Gibichs Schloß; ganz regelmäßig, daß vor v. 750 der König von hinten *einget,* daß dagegen der Zwerg, der aus der Ferne botschaftbringend den Geretteten voraneilt, wie alle Boten von vorn *kumbt.* Sie selbst kommen gewiß aus derselben Richtung; die szenische Bemerkung vor v. 771 ordnet wenigstens nicht das Gegenteil an. Nach v. 798 gehen die Wiedervereinigten, gewiß nach hinten, ab.

Im sechsten Akt, im Wormser Schloß, *get* Sewfrid mit Crimhilden *ein:* von hinten; die Gegenrichtung spielt in diesem Bild keine Rolle: ohne daß weitere Personen auftreten, gehen die beiden nach v. 862 — wohin? — wieder ab. Nach einer Pause *get* König Gibich *ein;* wieder sind wir im Wormser Schloß; schon nach 870 ist das Bild vorüber. Nun sind wir in Bern; dessen Fürst Dietrich *get ein* mit dem alten Hilteprant; nach 890 gehn sie wieder ab. Dann kommen wir nach Worms zurück: Crimhilt und Sewfrid *gent ein,* und nach einem kurzen Gespräch v. 902

geht Sewfrid ab, *in den innern sal*, wie er sagt, d. h. er tritt hinter den Vorhang. Nun jene wichtige Stelle! *Der Perner kumbt und sicht im nach*: er tritt vorn auf und blickt auf den hinten Abgehenden. — Nach v. 918 geht die Königin hinten ab, der Perner zankt sich mit Hiltprant, der offenbar zugleich mit ihm *gekumen* ist, schlägt ihn nieder, verläßt (nach hinten) die Bühne, nach v. 932, und nach v. 936 folgt Hiltprant ihm nach.

Von v. 937 an sind wir nicht am oder im Schloß, sondern im Rosengarten; sein Eingang ist nicht hinten sondern vorn: Crimhilt *kumbt* (vor v. 937), Sewfrid *kumbt* (vor v. 939), Dietrich *kumbt* (vor v. 942). Wo 951—53 der Herolt und Hiltprant sind, bleibt zunächst dahingestellt. Aber vor v. 975 *kumpt* auch Hiltprant. Nach v. 1003 gehen sie alle — gewiß nach vorn — ab.

Im Beginn des siebenten Aktes wieder das Wormser Schloß; die Königsöhne Güenther, Gernot und Hagen *gent ein* und, ohne daß ein andrer dazu tritt, nach v. 1061 jedenfalls auch hinten wieder ab.

Dann führt der Dichter uns in den Wald, Sewfrid *kumpt* wie in jenem Drachenwald, in der Wildnis des Drachensteins und im Rosengarten: von vorn; er legt sich nieder; vor 1067 *kumen* die drei Brüder, die ihm nachgegangen sind, in der gleichen Richtung und gehen nach dem Morde wohl nach hinten ab, bei Hof den Leichenfund zu melden; vom Hofe her, von hinten, *get* Crimhilt *ein* mit dem Herold und einem Jäger und tragen den Toten ab. Vom Schluß mag später die Rede sein.

Das wäre die Scheidung aus dem Gröbsten, die erste Probe auf das Exempel, ob jene Theorie Eingehen — Kommen = Hintenauftreten — Vornauftreten ihre Richtigkeit hat. Jedes andere Hans Sachsische Stück mag man zur Nachprüfung heranziehen. Nun wird es freilich an Einwänden nicht fehlen, und ihnen mag zugleich mit dem Versuch, jene These weiter zu stützen und auszunützen, hier allmählich begegnet werden.

Erstlich wird man sagen: wie sollte ein Dichter-Regisseur darauf kommen, zwar die Stelle, an der ein Schauspieler aufzutreten hat, fast jedesmal durch die Terminologie deutlich zu kennzeichnen, dagegen ihm für die Stelle, an der er abgehen soll, keinerlei Hinweis zu geben? Denn wie wir schon sahen: der Variation *Eingen* und *Kumen* steht nur das eine *Abgen* gegenüber, ganz gleich, ob es von vorn oder hinten erfolgen soll. Die Antwort darauf lautet: Hans Sachsens Tendenz bei der Niederschrift ist nicht, Anweisungen zu geben, die der Schauspieler zu befolgen hat, nicht ein „Buch" gilt es herzustellen, aus dem die einzelnen „Rollen" wie im modernen Bühnenleben „ausgeschrieben" werden können; es ist auch nicht eigentlich, wie wir oben es wohl nannten, um uns zunächst allgemein verständlich zu machen, der „Regisseur", der diese szeni-

schen Bemerkungen für die Aufführung und ihre Einrichtung niederschreibt; wenn wir einen modernen Ausdruck anwenden wollen, sind sie vielmehr vom Standpunkt des „Inspizienten" aus zu verstehen. Der Dichter oder sein Vertreter steht hinter der Szene, um alles zu dirigieren und auch den Schauspielern im letzen Moment die nötigen Anweisungen zu geben, in der Hand eine besondere Abschrift des Stückes, die nicht zuviel Platz fortnimmt, in der doch nicht zu oft umgeblättert werden muß und die daher in dem sonst kaum vorkommenden Schmalfolioformat geschrieben ist[1]). In ein solches Inspizientenexemplar Hinweise über die Stelle einzutragen, an der der Schauspieler abzugehen hat, wäre zwecklos gewesen: da muß der Darsteller allein Bescheid wissen; dagegen war es sehr am Platze, die Auftrittsorte zu kennzeichnen, damit der Inspizient die Schauspieler am richtigen Platze hinausschieben konnte. So scheint jene verschiedenartige Behandlung genügend erklärt.

Ein zweiter Einwand wird der sein. Diese vielleicht lockend durchgeführte Scheidung arbeitet immer mit den Richtungen „hinten" und „vorn", vergißt aber ganz programmwidrig den Blick auf die gegebenen Raumverhältnisse. Wo sollten in der Marthakirche Darsteller vorn auftreten, wo gibt es da einen Platz, an dem sie vor dem Auftreten den Zuschauern nicht sichtbar sind? Tatsächlich aber hilft uns ein Blick auf unsern Plan — es ist wirklich Zeit, ihn wieder heranzuziehen — aus aller Verlegenheit. Eine höchst geeignete Stelle zum Auftreten ist vorn vorhanden: *kumende* Personen treten aus der

Sakristei.

Die Bühne muß dann allerdings bis hart an die auf dem Plan deutlich kenntliche Tür heran gereicht haben. Schon die bloße Betrachtung des Raumes — und dazu die eine wohl verwertbare archivalische Notiz — hatten es uns wahrscheinlich gemacht, daß nicht nur der vorderste Teil des Altarraumes zur Bühne gedient, daß sie sich vielmehr ein Stück über ihn hinaus bis in die Nähe der Zuschauerbänke ausgedehnt und rechts und links über die Breite des Altarraumes etwas hinausgegriffen haben wird. Jetzt wird nun durch das, was sich aus der Betrachtung des Dramas ergab, die Wahrscheinlichkeit fast zur Gewißheit. Die Bühne muß rechts bis in die Nähe der Sakristeitür gereicht haben und wird sich, wohl schon aus Gründen der Symmetrie, nach links ebenso weit ausgedehnt haben. „Bis in die Nähe", nicht unmittelbar bis heran. Zwischen ihr und der Bühne muß sich noch etwas anderes befunden haben: eine Treppe. Denn nun kommen wir auch vom

1) Wenigstens eine solche Handschrift hat sich erhalten: Wiener Hofbibl., Autogr. x, 4: Mucius Scaevola. Vgl. den Anhang dieses Buches.

Drama her, wie vorher von den Raumverhältnissen aus, zu der sicheren Annahme, daß nicht zur ebenen Erde gespielt worden ist, sondern auf einem

P o d i u m.

Und zwar kann es nicht genügt haben, daß der im Schiff befindliche Teil der Bühne um die 15 cm erhöht war, um die der Altarraum über das Schiff hinausragt. Es muß vielmehr auch auf dem Bühnenaltarraum und über die ganze Vorderbühne weg ein besonderes, nicht zu niederes Podium gebaut worden sein. Schon der HS. führt darauf hin. Im 5. Akt, nachdem Sewfrid den Riesen erschlagen hat, heißt es (vor v. 664) in der szenischen Bemerkung: *Sewfrid würft in pey aim pain vberab*; ebenso nach dem Drachenkampf in der großen Anweisung vor v. 702: *den wirft er auch hinab.* Wohin wirft Sewfrid den Drachen und den Riesen? Die Darsteller dieser Rollen mußten liegend den Blicken der Zuschauer entschwinden und zwar so, daß dabei der Eindruck des Wälzens und Fallens hervorgerufen wurde. Das ist ohne Schwierigkeiten herbeizuführen gewesen, wenn auf dem Bühnenraum ein nicht hohes Podium errichtet war. An irgend einer Stelle des hinteren Bühnenteils — wir werden später sehen, welche dazu geeignet war — mußte ein Stück des Podiums fehlen; hier schlug Sewfrid den Gegner nieder, dieser ließ sich dann herabwälzen[1]), und gelangte so in den Hinterraum hinter der Bühne. Wer aber dadurch noch nicht dazu gebracht wird, ein Podium als notwendig anzunehmen, der lese die folgende Stelle aus Hans Sachsens Cleopatra vom Jahre 1560: die Szene, da Antonius sich als ein schlechter Fischer erweist (K. G. 20, S. 200):

Sie spricht:
Da thu deinen angel einsencken!
Wie fechst du fisch, kan ich gedencken.

Er senckt den angel durch ein loch. Im wird ein lebendig fisch daran gesteckt, den zeucht er herauf vnd spricht: . . .

Dieses *loch* kann doch nur ein Loch im Podium sein; von hinten kriecht jemand hinunter und steckt den Fisch an Antonius' Angel. Und auch hier zeigt sich ferner, daß das Podium auch an einer Seite der Bühne verkürzt war; denn als Antonius noch einen Fischzug versucht, heißt es bei Hans Sachs weiter: *Cleopatra redt mit einer hoffrauwen heimlich, die hecht dem Antonio ein dürren*

1) Auffallend ist vor v. 664 *würft in pey aim pain vberab*, weil in des Dichters Quelle, dem Lied ven hürnen Sewfrid (str. 114, 5f.) steht:

Er nam jn bey dem arme,
Warff jn vom stayn hindan.

Hans Sachs hat also geändert, wohl aus Bühnenrücksichten: der Sewfriddarsteller kann den liegenden Riesen besser abwälzen, wenn er ihn beim Bein faßt als wenn er den Arm nimmt.

fisch an, den zeucht er herauff. Hier muß das Anhängen doch vor den Augen des Publikums geschehen, die Hoffrau muß also irgendwo so daß man es sieht, unter das Podium fassen; dies muß daher irgendwo nicht bis an die Kirchenwand stoßen, und das Fischloch des Antonius hat sich gewiß ganz nahe jener Stelle befunden, an der Sewfrid seinen Gegner in die Tiefe warf.

Jedenfalls also gab es ein Podium, und der Ausdruck *get ab*, den Hans Sachs für das Verlassen der Bühne braucht, ob es nun vorn oder hinten geschieht, gewinnt auf solche Art seinen guten, auf die Raumverhältnisse gegründeten Sinn [1]).

Sehr hoch kann das Podium nicht gewesen sein; war der Chorstuhl fest und um einige Stufen erhöht, so muß die Höhe dieses Stuhlpodiums das Maximum der Höhe des ganzen Bühnenpodiums bezeichnet haben; wir denken an 80 cm: soviel konnte man sich herabfallen lassen, ohne sich Schaden zu tun, soviel genügte um ein Herunterkriechen für die Fischbefestigung zu ermöglichen, und die früher angestellte Raumberechnung hatte ergeben, daß man bei einer Podiumhöhe von etwa 1 m auch auf den hinteren Bänken des Schiffes leidlich sehen konnte. Jedenfalls aber mußten, wie hinter dem Vorhang für die *Eingenden*, so auch bei der Sakristei am rechten Profil der Vorderbühne für die *Kumenden* Stufen angebracht worden sein, die zur Bühne emporführten; sie nahmen von den 3,5 m, die die Vorderbühne rechts über den Altarraum hätte herausreichen können, wenn sie sich hätte unmittelbar bis zur Sakristeitür ausdehnen dürfen, etwa 1 m fort.

Jedenfalls aber sind auf solche Art die beiden Auftritts- und Abgangsorte in wesentlich entgegengesetzter Richtung mit den

1) Ziemlich ausnahmslos durchgeführt wird der Ausdruck *get ab* im Laufe des Jahres 1555; vorher kommen die bei Hans Sachs ursprünglich allein üblichen Termini *get aus* und *get hin* immer noch vor. Vielleicht darf man das früheste Erscheinen des *get ab* benutzen, um für die Verwendung des Podiums einen Terminus post quem zu gewinnen: er findet sich zuerst in den Sechs Kämpfern v. 1. Juli des Jahres 1549 (K.G. 8, S. 17, Zl. 17 u. 23), und so werden wir genau auf die gleiche Zeit geführt, die uns auch vorher schon (o. S. 14ff.) für den Beginn der Aufführungen in der Marthakirche in Betracht zu kommen schien. *Get ab* wiederholt sich im Johannes vom Januar 1550 (K.G. 11, S. 210, 5), wird aber häufiger erst in der Jocaste vom April des gleichen Jahres (KG. 8, S. 36, 39, 43, 44, 46, 48). Die weitere Entwicklung ist leider nicht zu verfolgen, da die nächsten Dramen bis zum November 1553 handschriftlich nicht erhalten sind: und nur an die Handschriften kann man sich in dieser Frage wenden, da Hans Sachs sich bei der Druckredaktion seiner gesammelten Werke vielfach bemüht hat, das ihm damals ganz geläufig gewordene *get ab* auch für die älteren Dramen durchzuführen. Eine terminologische Unterscheidung der Abgangsorte in den Stücken, die noch *get aus, get hin, get ab* neben einander gebrauchen, ist nicht aufzuspüren und ist auch schwerlich vorhanden gewesen. Sonst hätte Hans Sachs gewiß später nicht das gleichförmige *get ab* eingesetzt; und wenn es öfter bei ihm von einer Person heißt: *get ab* . . . . und dann nach einigen Versen von einer andern Person: *get auch aus*, so spricht das ebenfalls für völlige Identität der beiden Ausdrücke.

Mitteln der gegebenen Lokalität schon fast sicher nachgewiesen; ein Hauptbedenken mag freilich manchem noch auftauchen, aber es wird weiterhin gelingen, auch dieses gänzlich zu beseitigen. Zunächst wollen wir versuchen klar zu machen, wie vieles uns, nachdem wir ungefähr die Lage der Bühne abgegrenzt haben, von Hans Sachsens bisher noch nicht erklärten Andeutungen nun ganz deutlich wird. Es mag hier auch darauf hingewiesen werden, wie jetzt auch jene Schwierigkeit, die uns die bisher notwendige Annahme machte: daß alle Personen, Requisiten usw. in dem selbst bei ziemlich weit vom Altar wegverlegtem Vorhang noch sehr beschränkten Hinterraum sich zusammendrängen lassen mußten, nun beseitigt ist, wo auch die Sakristei für die gleichen Zwecke zur Verfügung steht.

Vor allem wird es deutlich, warum Hans Sachs alle Heere, die auf die Bühne treten, um ohne weitere Zwiesprach schon auf der Szene befindliche Gegner anzugreifen, nicht *eingen*, sondern *kumen* läßt. Im HS. findet sich ja kein Fall dieser Art, aber man kann beinahe sagen: ausnahmsweise, denn die Zahl der Stellen, an denen Hans Sachs solche Angriffe vorführt, ist unglaublich groß. Und immer *kumen* die Angreifer, z. B. Hugschapler 1556 (KG. 13, S. 19, 27); Aretaphila 1556 (KG. 13, S. 166); Josua 1556 (KG. 10, S. 112, 121); Ahab 1557 (KG. 10, S. 424); Cyrus 1557 (KG. 13, S. 318 f. u. ö.); Alexander 1558 (KG. 13, S. 497 f. u. ö.); Pontus 1558 (KG. 13, S. 393, 416); Wilhelm von Orléans 1559 (KG. 16, S. 61); Romulus 1560 (KG. 20, S. 172); Sedras 1560 (KG. 16, S. 149). Würden die Angreifer von hinten *eingegangen* sein, so würde man sie nur unvollständig gesehen haben: die schon auf der Bühne Befindlichen hätten ihren Anblick gewiß wenigstens teilweise verdeckt. Und vor allem: durch den Vorhangsspalt kann man eigentlich nur im Gänsemarsch auftreten und somit kaum der Phantasie einen Anhalt für die Vorstellung eines wirklichen Angriffs geben. Von vorn dagegen, wo wir die Treppe uns fast über das ganze Profil der Vorderbühne, also mehr als 2 m ausgedehnt denken dürfen, können wohl drei Mann in einer Reihe auftreten, und der Zusammenstoß erfolgt vorn ganz und gar vor den Augen der Zuschauer; von dort zog sich der Kampf dann auch öfters nach hinten, und so treffen z. B. an der angeführten Stelle des Wilhelm von Orléans die *Reinlender*, die kämpfend von vorn *gekumen* sind, zuletzt auf einen versteckten Haufen, und der *kombt hinden an sie*. All das wird hier nur angedeutet, nicht ausgeführt, weil es nicht direkt für den HS. in Betracht kommt; unsrer Vorstellung der Gesamtbühne aber führt es die Sicherheit zu, daß wir es an der Sakristeitür mit einer breiten Seitentreppe zu tun haben.

Und diese Sicherheit soll uns gleich weiterhelfen bei der Frage nach der

Stellung des Ernholts.

Im Anfang des HS. ist es wie in allen Hans Sachsischen Dramen: der Ernholt betritt von hinten die Bühne und spricht den Prolog; der terminus technicus lautet für ihn an dieser Stelle übrigens immer *drit ein* im Gegensatz zu den handelnden Personen, für die es *get ein* heißt; wo der Herold als eigentlicher Mitspieler während des Stückes erscheint, ist das *get ein* auch für ihn verwendet (vgl. Arsinoe 1559: KG. 13, S. 565). Er betritt die Bühne auch von hinten, aber nur in den nicht so häufigen Fällen, wo er zu Anfang eines „Bildes", also auf der leeren Bühne allein oder mit mehreren Personen erscheint. Sonst, wo er im Lauf des Aktes einzugreifen hat, heißt es regelmäßig: *der ernholt kumpt* (z. B. Jocaste 1550: KG. 8, S. 51; Fortunat 1553: KG. 12, S. 210; Troja 1554: KG. 12, S. 285; Ulixes 1555: KG. 12, S. 349, 352; Hugschapler 1556: KG. 13, S. 13, 18, 25, 36; Julian 1556: KG. 13, S. 114, 128; Pontus 1558: KG. 13, S. 397, 421; Beritola 1559: KG. 16, S. 121; Sedras 1560: KG. 16, S. 169; Andreas 1561: KG. 16, S. 26, 42 u. ö.) Und doch wird man nicht annehmen dürfen, daß er dann stets durch die Sakristeitür tritt.

Es ist nämlich merkwürdig oft überhaupt nicht besonders erwähnt, daß er auftritt. Nun kommt es allerdings bei Hans Sachs auch sonst vor, daß eine Person plötzlich spricht, ohne daß ihr Erscheinen vorher in der szenischen Bemerkung stand. Aber diese Fälle, auf die wir noch zurückkommen, sind verhältnismäßig seltene Ausnahmen, so daß wir sie gewiß durch Annahme einer gelegentlichen Nachlässigkeit des Dichters werden erklären dürfen. Dagegen liegt kein Grund vor, nun grade für die Gestalt des Ernholts eine so häufige Nachlässigkeit Hans Sachsens anzunehmen, wie sie das Material tatsächlich gebieten würde. Nur nebenher mögen hier Fälle aus andern Dramen herangezogen werden: Unschuldige Kaiserin 1551: KG. 8, S. 136; Belagerung Jerusalems 1552: KG. 10, S. 475; Hugschapler 1556: KG. 13. S. 30; Vier Liebhabende 1556: KG. 13, S. 177, 182, 188; Marina 1557: KG. 20, S. 93; Cyrus 1557: KG. 13, S. 312. Im übrigen ist hier der HS. besonders lehrreich. Nach v. 51, dem Ende des Prologs, heißt es: *Der ernholt get ab*, und ohne daß von seinem Wiederauftreten die Rede ist, sagt König Gibich v. 99: *Ernholt, Sewfriden pringen thw*, und dahinter steht: *Der herolt naigt sich, get ab . . .* Der Darsteller hatte also wohl die Bühne doch nicht verlassen. — Vor v. 226 geht der Herold mit Gibich ein; nach 230 steht *Der ernholt get ab*, vor 253 erscheint er wieder mit Crimhilt, so daß nun Gibich, Sewfrid, Crimhilt und der Ernholt auf der Szene sind; nach 276 steht *Der künig get mit Sewfriden ab*; Crimhilt bleibt (wenn auch — s. o. S. 33 — der Schauplatz sich in die Burgzinne verändert), — aber wo ist der Ernholt? Nach der Entführungsszene (v. 298) heißt es dann zwar in der szenischen Bemerkung: *Der künig kumpt mit Sewfriden*

vnd dem herolt geloffen; aber des Herolds Abgehen war nicht erwähnt, und er weiß auch v. 312—6 andere Dinge über die Entführung als die andern, Dinge, die er eigentlich nur hier oben auf der Burgzinne, nicht unten auf der Turnierwiese beobachtet haben kann. War er etwa doch in der Nähe? — Und nun gar im sechsten Akt. Hier ist von dem Auftreten des Herolds überhaupt nicht die Rede, auch in der Rosengartenszene (v. 937 ff.), und doch ist er da. Ja, hier kommt noch etwas Weiteres, zunächst Befremdendes dazu. Hiltprant, der nach v. 936 abgegangen ist, ist nicht auf der Szene; als aber Sewfrid den Perner hart bedrängt, heißt es plötzlich in der szenischen Bemerkung (vor 951): *Hiltprant sicht haimlich zv vnd spricht gemach,* und der, den er leise anredet, ist der Herold:

Herolt, ge, pring das pottenprot,
Perner hab mich geschlagen dot.

Und nun: *Der herolt drit auf den plan vnd schreit.* Beide sind also vorher noch nicht auf dem eigentlichen Bühnenplatz, auf dem eben Sewfrid den Perner umtreibt, aber doch den Zuschauern einigermaßen sichtbar gewesen; nun tritt der Herold ganz herauf, und vor v. 975, als der von Hiltprant künstlich angestachelte furor diesem den Sieg verschafft hat, heißt es: *Der alte Hiltprant kumpt vnd spricht.* Jetzt also ist auch er den gewöhnlichen Vorderweg emporgestiegen; vorher kann er daher nur unten an der Sakristeitür gestanden und von hier dem Kampf zugesehen haben. Für den Ernholt bleibt also nur ein Standplatz übrig: in allen Szenen, wo er irgend zur Hand sein muß, also vor allem an Königshöfen, geht er *ab,* aber doch nur einige Stufen und bleibt etwa auf der letzten stehen; nahe der Wand, so daß andere *kumende* an ihm vorbei können. Hierher ist er also auch nach dem Prolog abgegangen, so daß der König Sigmund v. 99 das Wort an ihn richten kann; hier steht er während der Drachenszene und schließt sich dann vor v. 299 als letzter dem König und Sewfrid an, die auf die Bühne *geloffen kumen*; hier steht er bei der Zwiesprache mit Hiltprant. So erklärt es sich auch, daß es, wie wir sahen, meist von ihm heißt *er kumpt*: denn immerhin, er kommt die vorderen Stufen hinauf, und daß an andern Stellen jede Angabe fehlt: denn eigentlich ist er ja doch schon auf der Bühne. Während des größten Teils der Vorstellung bleibt er hier den Zuschauern sichtbar, wie er auch Prolog und Epilog spricht, halb der wirklichen Welt angehörig, halb der erdichteten des Dramas; jene Stufen, auf denen sein Stand ist, bilden die Brücke zwischen diesen beiden Welten: Kunstraum und realer Raum gehen hier ineinander über.

An dieser Stelle mag endlich auch von dem Abgehen am Schluß des ganzen Dramas die Rede sein, weil der Ernholt dabei durchaus die Hauptperson ist. *Sie gen alle in ordnung ab. Der ernholt kumpt vnd beschleußt.* Das ist in den allermeisten Fällen die

Normalform der szenischen Bemerkung vor dem Epilog. Bis zum Jahre 1554 scheint freilich in solcher Hinsicht noch keine Festigkeit geherrscht zu haben, denn bis zu dieser Zeit kommt es öfter vor, daß der Ernholt *eingeht* oder *eintritt* (z. B. Alt Reich Burger 1552: KG. 12, S. 140; Aristoteles 1554: KG. 12, S. 263, Troja 1554: KG. 12, S. 314), dann aber wird jene Form die Regel[1]) (z. B. Vertriebene Kaiserin 1555: KG. 8, S. 194, Julian 1556: KG. 13, S. 140; Daniel 1557: KG. 11, S. 64; Abraham 1558: KG. 10, S. 56; Arsinoe 1559: KG. 13, S. 578; Cleopatra 1560: KG. 20, S. 232; Andreas 1561: KG. 16, S. 55; Thais 1562: KG. 20, S. 44 usw.). Bei jener Vorschrift ist nun im allgemeinen nicht daran zu denken, daß nur die Personen, die auf der Szene sind, die Bühne verlassen wie an andern Bild- und Aktschlüssen auch. Darauf deutet nicht nur der eben nur hier fast immer sich findende Zusatz *in Ordnung* hin; an einigen Stellen ist die Vorschrift genauer gegeben, und dazu gehört auch der Schluß unseres HS. Auf der Szene sind Crimhilt, der Ernholt und ein Jäger, und nach Crimhilts Racherede an Sewfrids Leiche heißt es (nach v. 1106): *Sie tragen den dotten ab, die küngin get trawrig hinach, darnach alle in ordnung.* Also nachdem die drei handelnden Personen die Bühne verlassen haben, passieren noch einmal alle im Drama auftretenden Darsteller vor den Augen der Zuschauer Revue; der Ernholt aber spricht den Epilog. Ebenso deutlich wird es etwa in der Arsinoe v. J. 1559 (KG. 13, S. 577 f.): nach dem Tode des Königs Ptholomeus heißt es: *Sie gehen alle ab. So kummet der fürst Dion und spricht kleglich* einen Monolog. Und dann erst folgt: *Sie gehen alle inn Ordnung ab. Der ernholt kumbt und beschleust.* — Des Ernholts Epilog im HS. will zum Schluß noch *die art in gemelten personen* moralisch erläutern, und Sigmund, Sewfrid, dem Zwerglein usw. werden nun je zwei oder vier Verse gewidmet. Man möchte danach leicht auf die Vermutung kommen, der Ernholt habe die einzelnen Sprüchlein gesagt, während der betreffende Darsteller sich noch einmal dem Publikum zeigte. Dagegen spricht wohl nicht der Umstand, daß die ganze Art des Revueepilogs nicht gerade sehr häufig vorkommt; auch nicht die Beobachtung, daß hier nur elf Personen besprochen werden, während siebzehn aufgetreten sind: die fehlenden sechs sind bis auf Gibich Träger unbedeutender Rollen, und diese wurden vielleicht von den übrigen Darstellern mit übernommen, so daß tatsächlich nur elf Schauspieler sich zeigen konnten; bedenklicher ist es schon, wenn im Schlußmonolog des Hagwartus (1556: KG. 13, S. 241 ff.) von fünfzehn mitspielenden Personen nur sieben behandelt werden, oder gar, wenn im Perseus (1558: KG. 13, S. 456) der Ernholt umge-

1) Nur zweimal (zu 11, S. 357 und 13, S. 81) haben die Handschriften noch *drit ein;* im Druck ist es auch da beseitigt.

kehrt Personen bemoralisiert, die gar nicht aufgetreten sind, sondern von denen nur gesprochen worden ist. Aber vor allem zeigt jene szenische Bemerkung des HS., daß der Ernholt jene Aufgabe gar nicht ausgeführt haben kann: er hat den Toten mitabgetragen und ist somit bei jenem Aufzug der Schauspieler schwerlich schon wieder zur Stelle. Wem diese Stelle noch nicht zwingend erscheint, der halte sich an den Schluß des Hugschaplers (1556: KG. 13, S. 49); hier steht: *Sie gehen alle in ordnung ab. Der ernholt kumbt wider, beschleußt.* Dieser außergewöhnliche Zusatz[1]) *wider* erhellt sofort die Situation: sie sind erst alle abgegangen und zwar von hinten auftretend nach vorn hinunter; der Ernholt deckt die Nachhut, und erst wenn alle verschwunden sind, kommt er zum Epilog zurück[2]). Soll er einer Anregung des Dialogs folgend einmal der erste sein und nicht der letzte, so wird es besonders hervorgehoben: in den Zwölf Argen Königinnen vom Jahre 1562 sagt am Ende Frau Ehr (KG. 16, S. 21):

Geh, erhnholdt, für die köngin auß
Der königin fraw Ehren hauß!

Es ist also geradezu ein Hinausbefördern, und so heißt es nun: *Der Ehrnholt geht vor den zwölff königin, die folgen im mit geneygten häuptern samb trawrig auß dem saal.* Und nun auch hier: *Der ehrnhold kombt wider vnd macht den beschluß.* — Zieht hier wie überall die Schauspielerschar in die Sakristei oder aus der Kirche heraus? Der in dem letztangeführten Stück ausnahmsweise benutzte Ausdruck *saal* besagt nicht viel; oder hat Hans Sachs hier an den Remter des Predigerklosters gedacht? Schon im Jahre 1549 hat der Rat *den messerern, so die Josephisch historien zu spilen furgenomen* einschärfen müssen, *mit denselben klaidern nit über di gassen zu geen*[3]).

Auf der so schon ziemlich genau abgegrenzten Bühne sehen wir uns nun weiter um, zunächst wesentlich, um die Auf- und Abgangsfrage noch eingehender zu behandeln und die schon erteilte Antwort noch mehr zu sichern. Die Bühne, wie wir sie jetzt ansehen, schließt offenbar ein

Kanzel und Chorstuhl.

Von ihrer Verwendung für die Aufführung muß nun zunächst die Rede sein, obschon wir damit von neuem in die Frage nach Deko-

1) Allerdings findet er sich erst in A; in S steht das gewöhnliche *kumbt vnd.* Grade umgekehrt ist es im Sedras vom J. 1560 (KG. 16, 189), wo das *wider* in der Handschrift steht, dagegen im Druck beseitigt ist.

2) Lehrreich für den Betrieb vor 1555 der handschriftliche, im Druck geänderte Schluß des Trauerspiels Troja v. J. 1554 (KG. 12, S. 314 u. Anhang dieses Buches).

3) Hampe 2, N. 49.

rationen und Requisiten übergreifen. Eine bisher nicht bühnenverständlich gewordene szenische Bemerkung des HS. war die in der Zinnenszene (vor v. 285): *In dem flewgt der trach daher.* Daß der Drache sichtbar wird und zwar über der Bühne, so daß man ihn als fliegend denken kann, ehe er dann *kumpt,* das heißt, vorn rechts auf der Bühne erscheint, wird kaum zu bezweifeln sein, da es sich um eine szenische Bemerkung handelt. Aber wo geschieht das? Man könnte denken: hinter dem Vorhang sei eine Leiter aufgestellt worden, und sie habe der Darsteller des Drachen einen Augenblick bestiegen. An der Möglichkeit dieser Vorführung ist nicht zu zweifeln; aber es gibt eine andere, und sie hat von vorn herein mehr für sich, weil sie die Regie nicht zur Vermehrung der Requisiten oder wenn man will Maschinerien zwingt. Der Darsteller des Drachen war seit dem Anfang der Vorstellung auf der Kanzel[1]) verborgen, zeigte sich einen Augenblick oben, stieg, während Crimhilt ihm acht Verse aufsagte (*Er lest sich herab aus dem lueft*), die Treppe der Kanzel herunter, die damals gewiß recht steil war, kam ungefähr neben der ersten Bühnenstufe (an der Sakristeitür) an, und nun kann es heißen *Der trach kumpt,* denn er betritt genau so die Bühne, als ob er aus der Sakristeitür gekommen wäre. — Wer noch nicht geneigt ist, diese Benutzung der Kanzel für wahrscheinlich zu halten, sei auf zwei Dramen des Jahres 1553 hingewiesen, bei denen man schwerlich die Kanzel als Dekorationsstück wird leugnen können: es ist der Tristan vom 7. Februar und der Fortunat vom 4. März 1553. Daß es sich um zwei so unmittelbar aufeinander folgende Werke handelt, mag darauf deuten, daß Hans Sachs sich eben damals zuerst der dekorativen Verwendbarkeit der Kanzel bewußt geworden ist. Zunächst der Tristan. Der Zwerg hat dem König Marx verraten, daß Tristan und Isald sich nächtlicherweile im Baumgarten an der Linde treffen, und der Dichter führt uns nun die Belauschungsszene vor (KG. 12, S. 165 ff): *Der könig Marx kumbt mit dem zwergen vnd spricht:*

Da laß vns steigen auff die linden,
Den rechten grund der sach zu finden!

Sie steigen beid auff den baum. Herr Tristant kombt . . . . . vnd sicht den schaten der zweier auff der linden vnd spricht . . . Isald, die königin kumbt. Tristant zeigt ihr auff den schaten der zweier auff dem baum, sie mercket das vnd spricht . . . . . geht ab . . . . Herr Tristant gehet auch ab. König Marx zuckt sein schwerdt, den Zwerg zu erstechen. Der entlauft ihm. König Marx spricht . . steckt sein schwerd ein vnnd gehet ab zornig. Abgegangen sind Marx und der Zwerg also nicht, denn nach des Liebespaares Verschwinden sind sie auf der Bühne; es hieß ja auch vorher nicht:

1) Die Kanzel ist heut nicht mehr die alte, diese befand sich aber natürlich an der gleichen Stelle.

sie gen ab, sondern *sie steigen auff den baum.* Ohne daß die Zuschauer die beiden irgend wo oben sehen oder ahnen, geht es auch nicht an; hätte Hans Sachs ihrer Phantasie zumuten wollen, sie sich oben vorzustellen, hätte er in das Gespräch der Liebenden doch mehr Andeutungen gelegt; tatsächlich verläuft es so, daß der Zuschauer ohne stark verdeutlichende Gesten der Darsteller gar nicht verstehen kann, daß Tristant warnt und Isald begreift; daß an ein wirkliches Dekorationsstück nicht zu denken ist, werden wir später noch zeigen, und es liegt schon jetzt im ganzen Charakter unserer Betrachtungsweise, daß wir durchaus vermeiden müssen der Meistersingerbühne eine solche Technik zuzuweisen. Die Kanzel aber bot sich als einfache und bequeme Hülfe; ob man sie noch wenigstens andeutend dekorativ charakterisiert hat, sei hier nicht erörtert. Hier standen König und Zwerg; so waren sie noch auf der Bühne, als die Liebenden diese verlassen haben; vielleicht hat Marx das Schwert gegen den Zwerg noch oben auf der Kanzel gezückt. — Und die zweite Baumszene einen Monat später im Fortunat (KG. 12, S. 211): *Andolosia steigt auff den baum.* Vielleicht hat man die Kanzel auch zu Erscheinungen Gottes verwendet, so etwa im Eli (KG. 10, S. 252), der auch wieder dem Jahr 1553 angehört. Und so mag die Verwendung für die erste Erscheinung des Drachen in der Luft auch nicht mehr als unwahrscheinlich gelten.

Das zweite vom Raum gebotene Dekorations- oder Requisitenstück ist der Chorstuhl, und er erweist sich von vornherein als äußerst wichtig, ja unentbehrlich. Denn in Hans Sachsens Dramen spielt das

Sitzen

eine ungemein große Rolle. Davon muß hier schon die Rede sein, hier vor allem, um noch einige szenische Bemerkungen, die etwa mit dem Abgehen und Auftreten zusammenhängen oder sonst die Richtungen auf der Bühne betreffen, auf ihre Übereinstimmung mit der hier vorgetragenen Theorie zu prüfen.

Daß sich gelegentlich eine Person mit besonderem Bezug auf die eigentliche Handlung niederzusetzen hat, kommt in Hans Sachsens Stücken hie und da vor, und von den dazu etwa nötigen, eigens hereinzuschaffenden Sitzen werden wir späterhin bei den Requisiten zu sprechen haben. Das Sitzen aber ist bei Hans Sachs auch sonst so unendlich häufig verlangt, daß transportable Stühle in einem fort hätten hinaus- und hineingeschafft werden müssen. Ein fester Sitzplatz war dringend notwendig. Prüfen wir zuerst, wo im HS. das Sitzen geradezu Vorschrift ist:

a) nach v. 51: *Künig Sigmund .. get ein mit zwayen retten, sezt sich trawrig nider vnd spricht*

b) nach v. 226: *Künig Gibich get ein mit seinem herolt, sezt sich nider vnd spricht*

c) nach v. 345: *Der trach füert die junckfraw auf, sie sizt vnd waint, wint ir hent vnd spricht traurig*

d) nach v. 627: *Die junckfraw Crimhilt get ein, sezt sich trawrig vnd spricht*

e) nach v. 701: (nach dem Drachenkampf). *Die junckfraw kumbt, sizt zv im, legt im sein kopff in ir schos, spricht* und dann nach 709: *Sewfrid sizt auf vnd spricht*

f) nach v. 749: *Künig Gibich get ein mit seinem herolt, sezt sich trawrig vnd spricht*

g) nach v. 798: *Der hüernen Sewfrid get ein mit Crimhilden, seiner gemahel, sizen zwsamen, vnd sie spricht*

h) nach v. 862: *Künig Gibich get ein, sezt sich nider vnd spricht*

i) nach v. 936: *Crimhilt, die künigin, kumbt vnd sezt sich nider, spricht.*

Von diesen Stellen ist eine (e) durch die Handlung herbeigeführt: das Sitzen Crimhilts und Sewfrids nach dem Drachenkampf. Hier handelt es sich offenbar um ein Sitzen auf der Erde. Die übrigen Stellen, an denen das Sitzen zunächst nicht notwendig ist, lassen sich in zwei Gruppen zerlegen; die erste umfaßt a b f bis i, die andere c und d. Die erste zeigt uns: es ist bei Hans Sachs bühnliche Gewohnheit geworden, Könige stets sitzen zu lassen, zum Zeichen ihrer königlichen Würde. Wo die Anordnung unterblieben ist, liegt entweder eine kleine Vergeßlichkeit vor, ja auch die noch nicht einmal: es ist fast so selbstverständlich, daß der König oder die Königin sich setzen, wie daß der Ernhold *kumbt*, und daher kann die gelegentliche Auslassung nicht befremden. Oder der König hat einen bestimmten Grund, nicht Platz zu nehmen. So König Gibich, als er mit Sewfrid zur Burgzinne gelaufen kommt: hier ist die Unruhe zu groß, als daß er mit Anstand sitzen könnte; so König Sewfrid, als er gewappnet in den Rosengarten kommt: er geht, des Gegners harrend, auf und ab (vor v. 939); so wiederum Sewfrid, als er kurz vor der Ermordung in den Wald kommt: hier legt er sich (vor v. 1062); so Crimhilt (vor v. 1073): sie sucht Sewfrids Leiche und *sincket auf in nider*. Dietrich von Bern gilt dem Dichter offenbar nicht als König; er wird nie so genannt und hat daher auch kein Anrecht auf den Sitzplatz. Sehr genau und wie ein Zeremonienmeister unterscheidet Hans Sachs: in den ersten fünf Akten, da Sewfrid noch nicht König ist, muß er stehen. Die übrigen Dramen bestätigen diese Regel so überreichlich, daß es sich erübrigt, hier Beispiele zu geben. Daß wir aber auch wo das Sitzen des Herrschers nicht ausdrücklich hervorgehoben ist, ihn uns doch sitzend vorzustellen haben, zeigt z. B. der Alte Marschall

(1556). Hier stand (KG. 13, S. 78) nur: *Der keyser geht ein mit Philippo, heroldt vnd den trabanten, spricht*; etwa 60 Verse weiter aber (S. 80) lesen wir: *Der keyser steht auff vnnd vmbfecht sein son*, er hat also gesessen. Es muß übrigens nicht immer grade ein König sein oder eine Königin; auch einem Tyrannen, dem Marschall, dem Richter wird der Sitzplatz gewährt; ja, der Arzt wartet sitzend auf Patienten (Jüngling im Kasten 1557: KG. 13, S. 245). Aber das ist doch nicht in dem Maße die Regel, wie es für König und Königin gilt. Gewiß sind die Vorstellungen des Dichters und seines Publikums, die sich die Träger der Krone so wenig wie möglich stehend denken mochten, hier nicht sowohl von der Wirklichkeit erzogen wie von der bildenden Kunst: die Bücherillustrationen und einzelne dem gemeinen Mann zugängliche Blätter pflegten den König oder Fürsten auf einem erhöhten Podium und hier wieder auf einem thronartigen Sessel vorzuführen; selten nur finden wir sie stehend dargestellt. Ein gutes Beispiel bieten z. B. Holbeins Bilder zum alten Testament (Basel 1523). Das Theater, in einer gewissen fabrikmäßigen Art, die von seinem Wesen untrennbar scheint, beseitigt die Ausnahmen ganz und führt eine bequeme und etwas geistlose Regelmäßigkeit ein. So hat denn Hans Sachs auch da, wo die illustrierte Vorlage für den HS.-Drama, der Hergotinsche Druck des alten Liedes, die Herrscher stehend zeigte, ihnen seiner Regel getreu die sitzende Stellung gegeben.

Anders liegt es in den Fällen c und d. Crimhilt ist Königstochter, nicht Königin, und so kommt ihr der Ehrenplatz vor dem sechsten Akt noch nicht zu. Wenn wir sie trotzdem schon im dritten oder fünften Akt sitzend treffen, so muß das eine andere Veranlassung haben. Gemeinsam haben beide Situationen den Umstand, daß die sitzende Crimhilt traurig ist. Und darin treffen wir offenbar wieder eine Hans Sachsische Regel: wer traurig die Bühne betritt und seinen Kummer in Worten zum Ausdruck bringt, setzt sich nieder. Andere Fälle, wo Hans Sachs das ausdrücklich vorschreibt, sind z. B.: Galmi 1552 (KG. 8. S. 262); Aretaphila 1556 (KG. 13, S. 149 und 156, letztere Stelle besonders interessant); Olvier 1556 (KG. 8, S. 223); Marschall und sein Sohn 1556 (KG. 13, S. 70); Vier Liebhabende 1556 (KG. 13, S. 173, wo sogar der dazukommende König vor dem traurig sitzenden Ritter Gernier steht, und 197); Marina 1557 (KG. 20, S. 69); Pontus 1558 (KG. 13, S. 396). Auch hier werden wir darauf aufmerksam machen können, daß die bildende Kunst der Zeit und zumal die dem gemeinen Mann zugängliche den Bekümmerten mit Vorliebe sitzend vorführt. Auch wird dem Schauspieler die Darstellung dadurch angemein erleichtert; wir kommen in anderm Zusammenhang darauf zurück.

In all diesen Fällen handelt es sich nicht um etwas Wesentliches, nicht um etwas Außergewöhnliches, was die immerhin um-

ständliche und darum möglichst vermiedene Herbeischaffung eines transportablen Requisits gerechtfertigt hätte. Auf der Bühne aber ist der feste Chorstuhl gegeben, und so werden wir behaupten dürfen: all dieses normale Sitzen findet auf dem Chorstuhl statt. Man wird nämlich, da es sich um eine Spitalkirche handelt, wohl nur an einen, der Kanzel gegenüber liegenden Stuhl zu denken haben; allerdings spricht die S. 21 wiedergegebene archivalische Notiz von *den stuelen*, doch handelt es sich gewiß um einen leicht begreiflichen Irrtum des betreffenden Magistratsbeamten.

Durch die Feststellung dieses gegebenen Platzes sind wir nun wieder genauer über die Richtungen orientiert, in denen sich die Schauspieler auf der Bühne bewegen. König Sigmund, der vor v. 51 so wie später im fünften Akt Gibich zwei Gründe hat Platz zu nehmen: er ist König und er ist traurig, *get* durch die Mitte des Vorhangs *ein* nach links[1]) zum Chorstuhl; nach v. 99 schreitet der Ernholt von der Vordertreppe zum Hintervorhang, und geht dann mit Sewfrid ebenfalls nach links: zum sitzenden Herrscher. So geht Sewfrid vor 231 quer über die Vorderbühne zum Chorstuhl, ebenso vor 758 der Zwerg Ewgelein. Und so fort. Vor allem aber haben wir nun Gelegenheit, dort wo die szenischen Bemerkungen über die Bewegungen der Darsteller etwas genauer sind, die Richtigkeit unserer ganzen Hypothese nachzuprüfen: es ist die Frage, ob diese Bemerkungen sich den Konsequenzen des bisher rekonstruierten Bühnenbildes zwanglos einordnen.

Es war früher davon die Rede gewesen, daß wir irgendwo hinten einen Ausschnitt aus dem Podium anzunehmen haben: dort muß im HS. der Held den Riesen und den Drachen abwerfen. Der beste Platz dafür war die linke Ecke: das Podiumstück hinter dem Chorstuhl, der die Lücke wenigstens einigermaßen deckte. So erklärt sich nun die Situation von 664 ff. nach Kuperons Fall:

Sewfrid wűrft in pey aim pain vberab, spricht:
Nun fal vber des pirges joch usw. —

vier Verse an den in der linken Ecke abstürzenden Kuperon, jedenfalls fast ganz nach hinten gesprochen. Und dann folgt: *Er kert sich zv der junckfrawen, spricht.* Das stimmt durchaus: sie sitzt auf dem Chorstuhl, er muß sich also umdrehen, wenn er mit reden will.

Geradezu schlagend ist es im sechsten Akt. Zuerst nach v. 902. *Der hűernen Sewfrid get ab*: in den inneren Saal, durch den Mittelspalt des Vorhangs. Die zurückbleibende Königin Crimhilt sitzt natürlich, obgleich das hier einmal nicht ausdrücklich vorgeschrieben ist, auf dem Chorstuhl. *Der Perner kumpt vnd sicht im nach* — er geht vorn die Stufen herauf und gerade über die Bühne

1) 'Links' und 'rechts' stets vom Standpunkt des Zuschauers aus.

bis an den Mittelspalt; *kert sich zv Crimhilt*, denn diese sitzt auf dem Stuhl, sodaß er sich gerade umdrehen muß. Und dann die Szene nach v. 964: *Sewfrid weicht hinter sich, flewcht entlich der küngin in ir schos, die . . spricht* Dietrich um Gnade für ihn an. Der indessen — er steht direkt vor dem Chorstuhl, das Gesicht nach links zu Crimhilt gewandt — *zwckt das schwert, in zv erstechen.* Da aber *kumpt* Hiltprant, um sich als lebend zu melden: er geht die Seitenstufen vorn herauf, Dietrich kehrt ihm also gerade den Rücken zu. Und nun vor v. 981: *Der Perner went sich vmb, spricht.* Die vorher erschlossene Situation findet in dieser Hans Sachsischen Bühnenbemerkung die vollständigste Bestätigung.

Drei Bedenken bleiben noch übrig. Das erste nötigt noch einmal zu einer Betrachtung der

Terminologie der szenischen Bemerkungen

zurück. Wir dürfen auch dem, der durchaus geneigt ist, an die Richtigkeit der bisherigen Ermittelungen zu glauben, nicht verschweigen, daß eine absolute Gleichmäßigkeit der szenischen Bemerkungen doch nicht vorliegt. Wir meinen aber, eine solche absolute Gleichmäßigkeit ist auch nicht zu erwarten; es genügt, wenn wir überall die Regel sehen und die Ausnahmen zum größten Teil erklären können. Und das ist durchaus der Fall. Hans Sachs ist schließlich doch nicht nur Inspizient: er schreibt seine Dramen, indem er dabei die hier wieder aufgedeckten Bühnenverhältnisse im Kopf hat, und er denkt bei der Aufzeichnung der szenischen Bemerkungen so viel wie irgend möglich daran, daß ihr Wortlaut ihm bei seinen Inspiziententätigkeit Dienste leisten kann: aber der einzige Gesichtspunkt kann das nicht immer sein. In gewissen Fällen dominiert der Regisseur über den Inspizienten oder anders gesagt: es ist dem Verfasser wichtiger, dem Schauspieler, der nicht einfach aufzutreten hat, etwas über diese Besonderheit seines Auftretens anzudeuten als nur einfach den Ort seines Erscheinens zu kennzeichnen. In zwei Fällen ist das deutlich zu erkennen: erstlich wenn der Schauspieler nicht allein die Bühne betritt, sondern einen andern mit sich führt, und zweitens, wenn das Tempo des Auftretens besonders charakterisiert werden soll. Dann ist die besondere Angabe *kumpt* oder *get ein* häufig, wenn auch nicht immer fortgelassen. So heißt es im HS. nach v. 99: *Der herolt naigt sich, get ab, pringt Sewfrid,* — kein Zweifel übrigens, daß beide *eingen*, ebenso vor v. 253: *Der herolt pringt Crimhilden*; ferner im Anfang von Akt 3: *Der trach fuert die junckfraw auf*; endlich vor v. 772: *Sewfrid fürt Crimhilden ein*: natürlich von vorn, aus derselben Richtung, aus der kurz zuvor der ihre Rettung meldende Zwerg *kumpt.* Andere Beispiele sind: Aretaphila 1556: KG. 13, S. 167; Hagwartus 13, S. 234;

Jüngling im Kasten 1557: KG. 13, S. 248, 258; Verlorene Sohn, den man richten wolt 1557: KG. 13, S. 278; Cyrus 1557: KG. 13, S. 310; Pontus 1558: KG. 13, S. 382, 413; Alexander 1558: KG. 13, S. 482. Der andere, seltenere Fall spielt im HS. gar keine Rolle; Beispiele sind Fortunat 1553: KG. 12, S. 197: *schleicht hinnein;* Rosimunde 1555: KG. 12, S. 418. — Gelegentlich kommt es auch vor, daß eine Bühnenregel um der andern willen vernachlässigt ist, so wie wir oben sahen, daß ein König stehen mußte, weil schon ein Ritter traurig saß. So wird im Cyrus (1557) den natürlichen Richtungen wiederholt Gewalt angetan, weil Heere, wie wir sahen, aus Bühnenraumrücksichten nur von vorn die Treppe heraufkommen konnten (vgl. KG. 13, S. 318,9; 325,6; 329,5).

Anderseits ist es kein Wunder, wenn ein Viel- und Geschwindschreiber wie Hans Sachs auch öfter einmal einen Verstoß gegen seine Regeln sich zuschulden kommen läßt. Wenn gelegentlich doch einmal ein epischer Rest in einer szenischen Bemerkung Platz findet (aber höchst selten; z. B. Aretaphila 1556: KG. 13, S. 147 [1]); wenn er einen Ausdruck des Dialogs in die unmittelbar folgende szenische Bemerkung übernimmt und wenn sich auf solche Art (z. B. Verlorener Sohn 1556: KG. 11, S. 237) im Anschluß an ein *kumb!* des letzten Verses ein *kumpt* in der Bühnenanweisung findet, wo es unbedingt *get ein* heißen müßte; wenn das *tritt ein* des Ernholts ausnahmsweise ein paarmal auch auf Personen des Stückes, statt *get ein*, übertragen wird (Marina mit Dagmano 1556: KG. 13, S. 102); wenn das typische *Der ernholt kumpt* des Schlusses auch einmal (Marina 1557: KG. 20, S. 64) vor den Prolog gestellt wird, wo es *tritt ein* heißen müßte; der Fehler steht übrigens nur im Druck, nicht in der Handschrift. Ganz selten gibt der Dichter statt des Auftretens das Resultat: das Dastehen an, was man vielleicht neben jene bloße Charakteristik der Bewegung wie das oben angeführte *schleicht hinnein* stellen dürfte (alle drei Belege aus dem Jahr 1556: Melusine KG. 12, S. 530; Verlorene Sohn KG. 11, S. 237; Vier Liebhabende KG. 13, S. 196).

Endlich Fälle reiner Liederlichkeit. So gut wie der Dichter zuweilen die besondere Erwähnung des Auftretens ganz vergessen hat (z. B. Jeremias 1551: KG. 11, S. 5, 8, 11, 12, 13, 20; Ungleiche Kinder Evä 1553: KG. 1, S. 58, 81; Magelone 1555: KG. 12, S. 479, 483; Wilhelm v. Östreich 1556: KG. 12, S. 503, 507; Marina 1557: KG. 20, S. 84; in unserm HS. vor v. 499) und einige Male auch das Abgehen nicht bemerkt (z. B. Wilhelm von Österreich 1556: KG. 12, S. 520, was freilich nur ein Versehen des Druckes ist), so wird man sich nicht wundern, wenn er auch hin und wieder einmal (z. B. Verlorene Sohn 1556: KG. 11, S. 227 oder, besonders auffallend Andreas 1561:

[1] In der Handschrift steht übrigens ganz bühnenmäßig: *Die zwen trabanten losen an der thuer kumn hinein.*

KG. 12, S. 47, 91) hinsichtlich des *get ein* und *kumpt* sich hat eine Konfusion zu schulden kommen lassen. Wie man bemerkt hat, daß Hans Sachs ganze Dramen dichterisch liederlich gearbeitet, übers Knie gebrochen hat, so kann auch die gelegentliche unsorgfältigere Behandlung der szenischen Bemerkungen, die z. B. im Jeremias v. J. 1551 besonders auffällt, nicht befremden. Im ganzen ist die Zahl solcher Ausnahmen jedenfalls relativ so gering, daß sie nur die Existenz der Regel zu bestätigen vermögen. Vielleicht wird eine künftige streng chronologisch vorgehende Betrachtung des Gesamtmaterials auch da noch einiges neue Licht bringen.

Ein weiteres, zunächst gewichtiges Bedenken führt wieder im besondern zu unserm HS. zurück. Den größten Wert haben wir überall darauf gelegt, in den szenischen Bemerkungen, soweit sie sich auf Bewegungen beziehen, nirgends etwas rein Fingiertes zu sehen, sondern bei allen Dingen, von denen sie sprechen, etwas auf der Bühne zu suchen, was der Phantasie der Zuschauer wenigstens einen Anhalt gibt. Nur ein wichtiger Punkt ist noch zurück. Im Anfang des zweiten Aktes, da Sewfrid vom Schmied in den Wald geschickt ist, redet er nicht nur in seinem ersten Monolog von 195—8 von der Höhle, in der, wie sich bald zeigt, der erste Drache wohnt, es heißt vielmehr hinterher, auch in der szenischen Bemerkung: *Sewfrid get, schawt ins hol. Der trach schewst heraus auf in.* Wo liegt diese Höhle, die zugleich ein Auftrittsort sein muß, da der Drache herauskommt? An die Vordertreppe ist hier natürlich nicht zu denken: da ist Sewfrid eben heraufgekommen, das kann also nun nicht gleich wieder des Drachen Versteck sein. Ebenso wenig aber kann der hintere Vorhang *das hol* vorstellen: da Sewfrid nach dem Kampfe den Drachen hinter den Vorhang treibt und hier *ain rawch macht, sam verbrenn er den trachen*, muß sich der Zuschauer da freies Feld vorstellen. Es muß also ein dritter Aufgang existieren, der als Höhle dient. Ganz ebenso aber ist es, wenn wir zunächst von v. 394 absehen, wo *die hell* nur im Dialog erwähnt wird, im vierten Akt. Ist hier auch zunächst v. 512 die Höhle des Riesen Kuperan wieder nur im Text genannt, so lesen wir doch nach v. 544 in der Bühnenbemerkung: *Sewfrid drift den riesen wider, der lest die stangen fallen, lauft in die hollen*; aus ihr kommt er dann vor v. 549 neugerüstet heraus; und so muß er auch schon vor v. 499 aus ihr herausgestiegen sein, nach v. 510 in sie sich zurückbegeben haben und vor 513 aus ihr herausgesprungen sein. Auch hier kann die vordere Seitentreppe nicht gemeint sein: denn von dort *kumen* der Zwerg und Sewfrid; aber auch nicht der Hintervorhang, der das Gebirge vorstellt, dessen Pforten der Riese nachher erschließt. Auch hier heißt es wieder: die Bühne muß noch einen dritten Aufgang gehabt haben.

Der Blick auf andere Hans Sachsische Stücke bestätigt die

Notwendigkeit dieser Annahme. In der Melusine 1556 (KG. 12, S. 556) sagt Goffrey:

.. Vnd wil mich an der glenen mein
Lassen in holen berg hinein,

und dann heißt es: *Goffroy geht ab in berg.* Im Daniel 1557 sind die drei Gesellen Daniels in den feurigen Ofen geworfen, der dabei in der Bühnenbemerkung noch nicht erwähnt wird; ein Trabant kommt und meldet, daß das Feuer viele von Hofgesinde verzehrt habe, und nun ordnet Hans Sachs an (KG. 11, S. 41): *Der könig steht auf, geht gegen dem ofen, sicht samb hinein vnd spricht,* und dann nach einigen Reden: *Der könig schaut wider hinein, hebt darnach sein hendt auff vnnd spricht*:

Ir gottes knecht, Hanania,
Misael vnd Asaria,
Nun kombt her auß dem fewer wider!

Sie kommen alle drey herauß, heben ir hendt auff. Da auch hier an die Benutzung des Vorder- und Hintereingangs nicht zu denken ist — noch weniger natürlich an einen wirklichen Ofen, der drei Männer beherbergen konnte und der doch auch gar nicht auf der Bühne sein durfte, da man sonst das Verbrennen des Hofgesindes hätte sehen müssen, das tatsächlich nur erzählt wird —, bleibt nur übrig, einen möglichst lochartigen dritten Aufgang anzunehmen, ebenso wie für die Höhle ein niederer Zugang gewiß besonders erwünscht war: der mußte das Loch des Ofens vorstellen. Im letzten Akt desselben Dramas wird Daniel in die Löwengrube geworfen; der König spricht (KG. 11, S. 61 ff.):

Da last vns für der gruben loch
Den stein wider für richten doch . . .,

und dann folgt die Anweisung: *Der könig versigelt den stein . . .* Nach einigen Reden der drei Freunde Daniels kommt der König zurück und ruft Daniel an. *Daniel schreidt in der löwen gruben vnnd spricht,* der König ordnet an, ihn zu befreien, *Die trabanten ziehen in herauß . . . blatzen die zwen fürsten ahn, füren sie hin zur löwen gruben.* Auch hier also durchaus wieder die Notwendigkeit, neben den beiden Bühnenaufgängen einen lochartigen dritten anzunehmen. Ganz ähnlich ist es im Bel 1559, wo die Pfaffen einen geheimen Zugang zum Tempel Bels haben müssen, um an seiner Stelle die ihm bestimmten Speisen zu verzehren. Hier schreibt Hans Sachs vor (KG. 11, S. 74 f.): *Die drey pfaffen kommen durch das loch, essen vnnd trincken* und nach 28 Versen: *Sie tragen das ubrig opffer als mit vnd gehen ab durchs loch.* Wieder also der niedere dritte Aufgang. Hier aber versagt die von uns ermittelte Räumlichkeit in der Marthakirche und damit, wie es scheint, auch die ganze bisher vertretene Hypothese.

Und endlich das letzte Bedenken gegen sie, das schwerstwiegende, das gewiß schon mancher Leser im Stillen der ganzen Theorie entgegengehalten hat. Der König Sigmund mit seinen Räten und Sewfrid verlassen nach dem ersten Bild (v. 123) die Bühne, indem sie die Seitentreppe hinab und durch die Sakristeitür gehen: der Königssohn zieht in die Fremde, und die andern geben ihm das Geleit. Im nächsten Bild, in der Schmiede, muß Sewfrid *eingen*, d. h. hinten aus dem Altarraum kommen. Wie aber ist er von der Sakristei dorthin gelangt? Die einzige Sakristeitür ist ja die, die ins Schiff der Kirche führt. Nach v. 185 hat er die Bühne jedenfalls hinten verlassen, vor v. 193 tritt er von vorn wieder auf, — die gleiche Frage. Nach v. 226 ist er wohl hinten abgegangen: vor 231 *kumpt* er. Nach v. 345 verläßt Sewfrid die Bühne sicherlich hinten: in der gleichen Richtung, in der der Drache mit Crimhilt verschwunden ist; vor v. 396 muß er sie vorn wieder betreten. Sewfrid samt Crimhilt und dem Zwerg gehen v. 748 hinten ab, da der Drachenstein nur diesen einen Aufgang hat, vor v. 758 und 772 erscheinen sie über die Vordertreppe. Sewfrid verschwindet vor v. 903 hinten und kommt vor v. 939 vorn wieder zum Vorschein. Und so fort bis zum Ende. Auch mit der Annahme, daß die Aktpausen benutzt seien, um über die Bühne weg die nötigen Wege zu bewerkstelligen, wird man sich nicht helfen können, ganz abgesehen von der entsetzlichen Illusionsstörung, die auf solche Art herbeigeführt würde: auch innerhalb der Akte tritt jene Notwendigkeit, aus dem Altarraum in die Sakristei zu gelangen, im HS. wie in Hans Sachsens sonstigen Dramen oft genug hervor.

So bleibt, um jene sonst so lockende Hypothesenkette zu retten, nur ein Mittel übrig: noch eine neue Hypothese aufzustellen. Sie lautet: Die jetzt vorhandene Tür ins Schiff war nicht immer der einzige Eingang der Sakristei, in Hans Sachsens Zeit muß vielmehr auch noch eine Tür aus der Sakristei direkt in den Altarraum geführt haben. Für ihre Berechtigung kann man eine Tatsache anführen, die mit den Meistersingeraufführungen nichts zu schaffen hat, sondern lediglich in den architektonischen Verhältnissen, im Wesen des Kirchenbaus begründet ist. Diese hypothetische Tür ist für den katholischen Gottesdienst, für den doch die Marthakirche im Mittelalter erbaut war, fast unentbehrlich und läßt sich in andern Kirchen fast immer nachweisen. Der Geistliche legt in der Sakristei die Meßgewänder an, ehe er an den Altar tritt; hier in der Sakristei werden die Dinge verwahrt, die für den Altardienst nötig sind, von hier aus werden sie durch die Chorknaben an die heilige Stätte gebracht. Sollte man damit immer erst durch das Schiff an der Kanzel vorbei in den Altarraum gegangen sein, auf einem weiten Umwege also? Liegt es da nicht viel näher anzunehmen, daß an

der linken Sakristeiwand ursprünglich eine zweite Tür sich befunden hat, durch die man unmittelbar in den Altarraum gelangte, daß diese zweite Tür später, als man ihrer nicht mehr benötigte, aus irgend welchen Gründen vermauert wurde, daß sie aber zu Hans Sachsens Zeiten noch vorhanden gewesen ist?

Mit der Annahme dieser Tür gelangen wir auf das Vortrefflichste aus allen Schwierigkeiten zur schönsten Klärung. Nicht nur, daß die Verbindung zwischen Vorder- und und Hinteraufgang auf solche Weise hergestellt ist, diese Altarraumtür liefert uns zu gleicher Zeit auch den dritten Eingang zur Bühne, der sich uns ganz zuletzt noch als unentbehrlich erwiesen hat. Wir brauchen nur anzunehmen, daß der Hintervorhang, über dessen Situation wir bisher noch zu keiner festen Anschauung gekommen waren, so angebracht war, daß er die Öffnung der Altarraumtür in zwei Teile teilte. Durch die Hälfte, die hinter dem Vorhang lag, ging der Schauspieler, wenn er hinten die Bühne verlassen hatte und nun vorn wieder auftreten sollte. In der andern Hälfte führte eine für die Vorstellung angebrachte schmale Holztreppe zum Bühnenpodium empor. Dadurch aber, daß von dieser halben Türöffnung durch das Podium der untere Teil bedeckt war, sah der obere, von der Bühne aus zugängliche Teil vom Zuschauerraum wie ein Loch aus. Er war also äußerst geeignet, die Höhle zu repräsentieren, aus der vor v. 199 der erste Drache auf Sewfrid herausschießt und in der dann später Kuperon wohnt: vielleicht hat hier hinein nach v. 395 auch die gefangene Crimhilt *schlewffen* müssen. Hier war der Berg, in den Goffroy sich an seiner Glennen hinabließ, hier der feurige Ofen, dem die drei Männner entsteigen, hier das Grubenloch, in das Daniel mit den Löwen geworfen wird, hier das Loch, durch das die Baalspriester zum heimlichen Schmause steigen. Auch als Lazarus' Grab (Lazarus 1551: KG. 11, S. 251—2), als Feuer, in dem der Marschall brennen muß (Galmi 1552: KG. 8, S. 293) und als Gefängnis (z. B. Beritola 1559: KG. 16, S. 123 ff.) konnte diese Altarraumtür vortrefflich dienen. Im Josua 1556 (KG. 10, S. 104 f.) ist eine zunächst nicht darstellbar scheinende Szene. Josua hat prophezeit, das Volk werde trockenen Fußes durch den Jordan gehen, und das wird tatsächlich vorgeführt: *Das volck zeucht nach, gehn ein mal herumb, die priester stehn still . . . . . Josua, der fürst, spricht:*

Nun get hinüber allesam
Mit trucknem fuß in Gottes nam!
Vnd ewer zwölff auß der gemain
Hebt auß dem Jordan auff zwölff stain!..

Sie gehn alle in Ordnung durch, haben stain auff ihren achseln. Josua spricht:

Ir priester, nun trettet herauff
Auß dem Jordan, der nun sein lauff. . .
Die priester steigen herauff . . . . .

Wie wird das gemacht? durch was ziehen sie hindurch? von wo ziehen sie herauf? Unser jetziges Bühnenbild erklärt uns alles: *Sie gehn durch* das heißt: durch die Sakristei, in Ordnung, das heißt im Gänsemarsch, wie bei der Schlußrevue, die Priester voran. So entschwinden sie dem Blick des Zuschauers, für seine Phantasie sind sie nun im Bett des Jordans. Josua ist auf der Bühne zurückgeblieben und ruft nun: steigt herauf! Und die beiden vordersten, die Priester kommen durch die Altarraumtür, allmählich emportauchend, als ob sie wirklich aus dem Flußbett wieder heraufstiegen. Dieses Bühnenbild beseitigt tatsächlich sämtliche Schwierigkeiten.

Aber noch ist diese letzte Annahme, die alles lösen kann, auch nur Hypothese. Von der Realität dieser letzten Hypothese hängt die Realität der ganzen Hypothesenreihe ab, die uns allmählich erwachsen ist. Eine Raumfrage ist es, die den letzten Ausschlag gibt: hat diese Altarraumtür existiert?

Um diese Frage zu beantworten, wandte ich mich — tatsächlich erst, als die Untersuchung so weit gediehen war, wie sie hier vorgetragen ist — an die zuständige Behörde, das Städtische Bauamt in Nürnberg, unter Einsendung eines Grundrisses, auf dem ich die hypothetische Tür vermutungsweise zwischen den Pfeilern B und C rot angedeutet hatte. Unterm 16. Juli 1902 erhielt ich folgende, von Herrn Oberbaurat C. Weber unterzeichnete amtliche Auskunft[1]):

„Ihre geschätzte Anfrage vom 13. ds. Mts. die Sakristei der hiesigen Marthakirche betr., bin ich nach Augenscheinnahme durch Herrn Oberingenieur Wallraff in der Lage, wie folgt zu beantworten:

Die Sakristei hatte, wie Sie richtig vermuten, früher einen zweiten Eingang zum Altarraum der Kirche, nur befand sich derselbe nicht an der von Ihnen mit Rotstift bezeichneten Stelle, sondern im danebenliegenden Bogenfeld (wie im Grundriß blau angedeutet)[2]). Die Stelle ist in der Sakristei noch genau ersichtlich; die Sakristeiwand ist nebenstehend skizziert. Aber auch in dem Altarraum ist noch ein untrügliches Merkmal der ehemaligen Tür in der fehlenden unteren Spitze des Nischenbogens erkenntlich."

Und mit dieser Ermittlung sind wir wohl aus dem Bereich der Hypothesen auf den festen Boden der Gewißheit getreten. Auch über die Größe des Schauplatzes sind wir nun genau unterrichtet, nun uns auch über die Situation des Vorhangs kein Zweifel mehr

1) Den beteiligten Herren sag ich auch an dieser Stelle für ihre große Güte meinen herzlichsten Dank.

2) D. h. zwischen A und B.

bestehen kann: da er die zwischen A und B befindliche Altarraumtür halbieren mußte, war er 2,2 m vom Schiff entfernt. Die Breite der Hinterbühne 6 m, die der Vorderbühne 12 m, der Flächeninhalt der ganzen Bühne ca. 28 qm. Und kaum ein Schritt, den Hans Sachsens Schauspieler auf diesem Schauplatz taten, den wir nicht zu kontrollieren vermöchten. Die Bühne der Nürnberger Meistersinger ist rekonstruiert.

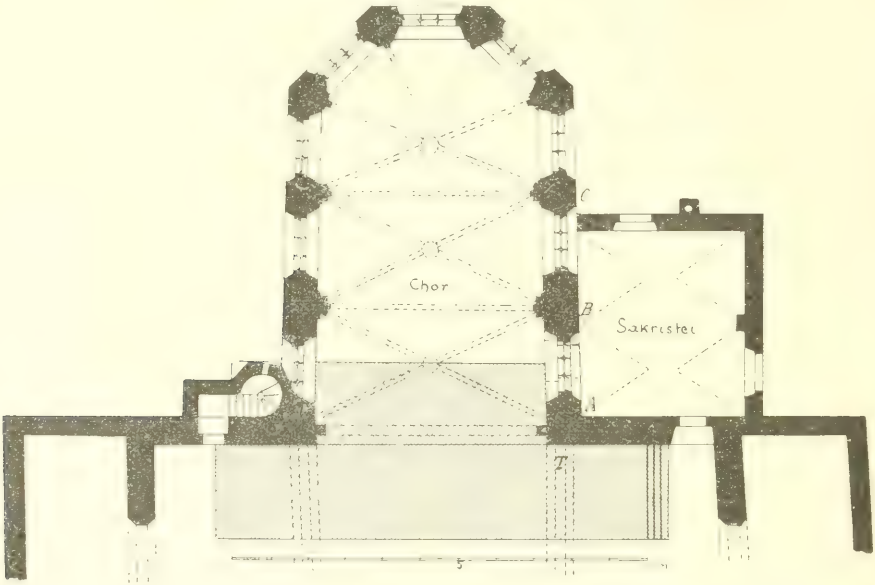


Abb. 5. Grundriß der Meistersingerbühne in der Marthakirche.

Zweites Kapitel:

Dekorationen, Requisiten, Kostüme.

Dekorationen.

Wenn wir uns nun zu der Beantwortung der Frage wenden, ob für die Darstellung des Hürnen Sewfrid Dekorationen benutzt worden sind, muß von vornherein betont werden, daß es sich dabei nur um Dekorationen im modernen Sinne handeln kann: nicht um eine plastische Nachbildung des Schauplatzes und seiner einzelnen Teile, sondern um eine Täuschung der Zuschauer, die mit malerischen Mitteln das Bild jener plastischen Verhältnisse vorzuspiegeln versucht. So unterscheiden sich die Dekorationen von den Requisiten, bei denen die drei Dimensionen beibehalten zu sein pflegen. In solchem Sinne kannte das Mittelalter mit seiner Marktbühne eigentlich nur Requisiten: hier waren die Häuser usw. wirklich plastisch aufgebaut. Davon kann auf der so außerordentlich kleinen Meistersingerbühne natürlich nicht mehr die Rede sein: die Einführung plastischer Gegenstände mußte hier auf Requisiten im modernen Sinne beschränkt bleiben, auf bewegliche Dinge also, die von den an der Handlung teilnehmenden Menschen im Zusammenhang mit ihr irgendwie benutzt werden. Natürlich ist auch nach dieser Unterscheidung die Grenze zwischen Dekoration und Requisit nicht immer haarscharf zu ziehen, insofern als auch ein Requisit geringeren Umfangs als Dekorationsstück, lediglich zur Charakteristik des Ortes dienen kann. Zunächst aber hat der folgende Abschnitt die eigentlichen Dekorationen im Auge.

Wieder untersuchen wir zunächst die lokalen Verhältnisse, d. h. wir fragen uns: inwiefern ist auf dem von uns nun genau abgegrenzten Bühnenraum die Anbringung von Dekorationen möglich. Hier wird aber zunächst eine Vorfrage zu beantworten sein; sie bezieht sich auf ein theatralisches Hilfsmittel, das man weder zu den Dekorationen noch zu den Requisiten zählen kann, das aber für ihre Verwertung von der größten Bedeutung ist: auf den

Theatervorhang.

Hat die Meistersingerbühne einen Vorhang besessen? Es leuchtet ein, daß, wenn das nicht der Fall war, die Verwertung von Dekorationen in einem den modernen Ansprüchen irgendwie genügen-

den Sinne von vornherein kaum möglich gewesen ist: der fortwährende Dekorationswechsel, den Hans Sachsens Drama verlangen würde, ist ohne die Möglichkeit, ihn dem Blick der Zuschauer zu entziehen, technisch kaum denkbar.

Schon die Lage der Bühne aber macht das Vorhandensein eines Vorhangs recht unwahrscheinlich. Wie wir sahen, reichte der Schauplatz weit ins Schiff hinein und auch rechts und links über die Breite des Altarraums hinaus. Man hätte also unten im Schiff hohe und starke Pfähle errichten und zwischen ihnen einen 12 Meter breiten Vorhang anbringen müssen; die Bewältigung der technischen Schwierigkeiten dieses Baus hätte doch den Übelstand nicht beseitigt, daß an der rechten und der linken Seite die Bühne ungedeckt blieb. Dagegen wäre es technisch wohl angegangen, auf die Verhüllung der Vorderbühne zu verzichten und nur die Hinterbühne beim Szenenwechsel zu verdecken: durch einen Vorhang, der sich durch die Öffnung der Altarnische breitete. Von vornherein würde dadurch die Anbringung von Dekorationen in einem auch nur annähernd modernen Sinn auf die hintere Abteilung der Bühne beschränkt geblieben sein.

Es hat überhaupt schwerlich ein solcher Vorhang existiert: das sehen wir, wenn wir nun auch Hans Sachsens Dramen heranziehen. Den Beweis liefern die nicht seltenen Vorschriften, die sich auf das Abtragen der Toten beziehen. Hätte das Theater einen Vorhang zur Verfügung gehabt, so hätten die Schauspieler, die sich in ihrer Rolle am Schluß eines Aktes hatten umbringen lassen, in der Zwischenpause hinter dem deckenden Vorhang die Bühne verlassen können. So aber geht es nicht zu. Im HS. heißt es nach v. 1106, nachdem Crimhilt ihre Klagerede an Sewfrids Leiche gehalten hat: *Sie tragen den dotten ab, die kungin get trawrig hinach*; für diese Fortschaffung ist außer dem Herold auch noch ein sonst gänzlich unbeschäftigter *jeger* eingeführt, der schon vor v. 1074 mit aufgetreten ist. Immerhin gliedert sich hier dieses Forttragen der Leiche mit einer gewissen Feierlichkeit der Handlung ein; ferner hätte ein Fallenlassen des Vorhangs vor dem Epilog vielleicht einen zu starken Einschnitt herbeigeführt. Aber in andern Dramen der gleichen Zeit wird es ganz deutlich. So im Hugschapler 1556, wo es (KG. 13, S. 17) am Schluß des zweiten Aktes heißt: *Man tregt den todten ab* (allerdings ist vorher im Dialog darauf hingewiesen); ferner bei einem Schauplatzwechsel im ersten Akt (S. 7): Hugschapler kämpft mit dem Ritter und seinen Knechten, *schlecht den ritter nider, die knecht fliehen*, er spricht noch einen Monolog und *get allein ab* (nach Frißland). *Die knecht kummen, tragen den ritter ab. König Hugwan geht ein* — wir befinden uns nicht mehr im Hennegau, sondern in Friesland. Hätte der Dichter dazwischen den Vorhang fallen lassen können, würde er gewiß die Rückkehr der Knechte

nicht eingeführt haben. Genau die gleiche Situation wiederholt sich im dritten Akt (S. 21). Vgl. z. B. ferner Arethaphila 1556 (KG. 13, S. 160), wo am Schluß des dritten Aktes die Trabanten nur kommen, um ohne weitere Rede den erschlagenen Tyrannen abzutragen; Cyrus 1557 (KG. 13, S. 326) am Schluß des sechsten Aktes; Pontus 1558 (KG. 13, S. 411) am Schluß des fünften usw. Im Alexander Magnus 1558 (KG. 13, S. 488) besorgen das Abtragen des toten Nectanabus zwei Trabanten, die sonst die Bühne überhaupt nicht betreten: gewiß hätte der Dichter das so schon bedenklich große Personal dieses Dramas nicht noch um zwei Statisten vermehrt, wenn er den Vorhang zur Verfügung gehabt hätte. Gegenüber der überwältigenden Majorität von Anordnungen solcher Art kommt es gewiß nicht in Betracht, wenn einmal die Angabe fehlt: in den Vier Liebhabenden 1556 (KG. 13, S. 205) bringt Gabriotto den bösen Schalksnarren am Schluß des sechsten Aktes um, die szenische Anweisung aber sagt nur: *Er geht eilendt ab*; offenbar handelt es sich nur um Vergeßlichkeit: gleich im nächsten Akt (S. 207) stirbt Gabriotto; sein Knecht Anthoni, der allein mit ihm auf der Szene ist, ruft nach einigen Worten der Klage: *Helfft mir mein ritter tragen ab, Das man auff herlichst ihn begrab*, und dann heißt es in der szenischen Bemerkung: *Man tregt den todten ritter ab*, das heißt doch: auf Anthonis Ruf ist von hinten jemand herbeigekommen, der ihm nun hilft, den Leichnam wegzubringen. All das wäre nicht nötig gewesen, wenn ein Vorhang vorhanden gewesen wäre.

Ein Vorhang war nicht vorhanden oder allenfalls nur ein Vorhang, der den hinteren Teil der Bühne zudecken konnte. Die Konsequenz für die Dekorationsfrage ist die: es sind keine Dekorationen gewechselt worden oder doch nur auf der Hinterbühne, wo der Austausch entweder unter dem Schutz des nicht ganz unmöglichen Altarraumsvorhangs oder von hinten aus erfolgte, ohne daß die dabei tätigen Arbeiter dem Publikum sichtbar wurden: durch einen Wechsel des hinten die Bühne abschließenden Vorhangs, der Dekorationscharakter gehabt haben könnte, oder durch ein Hineinschieben von stehenden Dekorationsstücken auf den hintersten Teil der Bühne, soweit das durch den Mittelspalt des Abschlußvorhangs oder allenfalls auch durch die Altarraumtür sich vornehmen ließ. Denn daß der spielleitende Dichter seinem Publikum nicht zumutete, sich fortwährend den Anblick nicht an der Handlung beteiligter Personen gefallen zu lassen, die etwa Bäume und Felsen herausstellten und nach wenigen Versen wieder forträumten, zeigt die bei der ebenfalls lokal bedingten Fortschaffung der Toten geübte Kunst, die Illusion zu wahren oder doch nicht gar zu gröblich zu stören: ein entschiedener Fortschritt übrigens gegenüber der primitiveren Art der vierziger Jahre: in der Handschrift der Sechs Kämpfer heißt es noch an der Stelle, wo im späteren Druck das Abtragen der

Leichen vorgeschrieben ist (KG. 8, S. 21 Zl. 8): *Auch schleichn alle dottn darfon.*

Aber auch die Betrachtung der Bühne selber und der dort für die Anbringung von Dekorationen zur Verfügung stehenden Raumverhältnisse führt zu einem ähnlichen Ergebnis. Die Hinterbühne ist jedenfalls zu klein, als daß sie durch die Aufstellung irgend einer Seitendekoration im Sinne der heutigen Kulissen noch verengert werden dürfte, höchstens für ein kleines Kulissenstück wäre dort Platz. Zudem steht links der Stuhl, und rechts ist der Höhleneingang: die Wände können also nicht bedeckt werden. Auf der Vorderbühne sind die Wandstücke rechts und links vom Altarraum durch die Nebenaltäre in Anspruch genommen gewesen und kommen daher für die Anbringung von Dekorationen nicht in Betracht; von den freistehenden Seitenflächen des Podiums diente die rechte als Aufgang von der Sakristeitür her, und so wird man wohl auch die linke schwerlich für die Aufstellung einer Dekoration verwertet haben. Der einzige Platz, an dem der Raum die ungezwungene Möglichkeit eine Dekoration anzubringen und zu wechseln geboten hätte, wäre der hintere Abschluß.

Die letzte Frage dem Raum gegenüber wäre endlich die: welches Bild bietet er dem Auge, welche Anknüpfungspunkte der Illusionsfähigkeit?

Die von uns rekonstruierte Bühne zerfällt in dieser Hinsicht offenbar in zwei grundverschiedene Teile: die hintere Abteilung, die in den Altarraum fällt, bietet dem Auge den Anblick eines geschlossenen Innenraums, der auf drei Seiten von Wänden umgeben, der mit Fenstern versehen ist und wenigstens einen Stuhl als Hausrat aufweist. Ganz anders der vordere Teil des Podiums, der unabgeschlossen in die Kirche hineinragt: er kann entweder als eine bloße Ergänzung jenes Innenraums erfaßt werden, oder aber er hat einen völlig neutralen Charakter, er regt zunächst durch nichts die Phantasie zur Ergänzung in irgend einer Hinsicht an und kann insofern besonders dazu verwendet werden, die Einbildungskraft des Zuschauers in verschiedener Weise zu beschäftigen. Vor allem ist er geeignet, im Gegensatz zu jenem Innenraum ein Stück der freien Natur vorzustellen, dem sich dann umgekehrt die hintere Fortsetzung als indifferenter Abschluß beizuordnen hätte.

So wird es von vornherein wahrscheinlich, daß für diejenigen Szenen, die im Saal oder Zimmer spielen sollen, unverwöhnten Zuschauern gegenüber eine besondere Hinterdekoration kaum erforderlich gewesen ist; dagegen bleibt die Frage zunächst offen, in welcher Weise Hans Sachs umgekehrt dafür gesorgt hat, seine Zuschauer in die freie Natur: in den Garten, den Wald, das Gebirge oder auf die Straße zu führen. Hier würde ein Wechsel in der Ausstattung des hinteren Vorhangs jedenfalls besonders geeignet gewesen sein,

die Phantasie der Zuschauer aus dem Innenraum, den sie zunächst vor sich sahen, heraus und in die von der betreffenden Situation erforderte Landschaft zu führen.

Die Anbringung von drei oder vier Vorhängen hintereinander hätte gewiß den Nürnberger Tapezierern keine sonderliche Schwierigkeit bereitet, und der Szenenwechsel wäre auf solche Weise auch innerhalb eines Aktes beliebig oft im Nu zu vollziehen gewesen. Es fragt sich nur: in wie weit war das Theater des 16. Jahrhunderts und im besondern diese Bühne der Nürnberger Handwerker imstande, eine dekorativ wirkende Darstellung auf einem als Vorhang benutzbaren Stoff zu geben?

Erhalten hat sich nichts derart, aber das würde an sich noch nichts gegen die einstige Existenz solcher Dekorationen beweisen: denn abgesehen von einigen Teufelsmasken, die hier und da aufgetaucht sind[1]), scheinen überhaupt keine Theateraltertümer aus so früher Zeit auf uns gekommen zu sein, oder es ist bisher noch kein Stück in solchem Sinne rekognosziert worden.

Zunächst läge es vielleicht am nächsten daran zu denken, daß man, um als den Ort der Handlung eine Landschaft anzudeuten, Teppiche verwendet habe. Die deutsche Teppichindustrie hat bis zum 16. Jahrhundert auf einer sonderlichen Höhe nicht gestanden und ist jedenfalls von dem Glanz der französischen und namentlich der flandrischen Konkurrenz so sehr verdunkelt worden, daß man bis vor kurzem an die Möglichkeit einer Geschichte der Teppichkunst in Deutschland vor der Mitte des 16. Jahrhunderts überhaupt nicht dachte[2]). Immerhin sehen wir jetzt wenigstens, daß es, von den gestickten Teppichen ganz abgesehen, auch an Teppichwirkern in Deutschland nicht völlig fehlte: in Nürnberg selbst haben z. B. die Klosterfrauen von St. Katharina sich auf diesem Gebiet schon im 15. Jahrhundert ausgezeichnet[3]). Doch bleibt es bei vereinzelten Leistungen: noch 1495 lassen sich die Holzschuher einen Grabteppich in Brüssel herstellen[4]). Im 16. Jahrhundert sind Teppichweber aus Flandern, auch ein Mailänder Meister in Nürnberg ansässig gewesen. Zu der Höhe der ausländischen Leistungen aber stieg die deutsche Industrie zum ersten Male gerade zu der Zeit empor, von der wir hier reden: um die Mitte des 16. Jahrhunderts,

1) Vgl. den Fach-Katalog der Internationalen Ausstellung für Musik und Theaterwesen. Wien 1892. Abteilung für deutsches Drama und Theater. S. 13.

2) Den ersten Versuch, eine solche Geschichte zu skizzieren, bildet das Werk von E. Müntz, Histoire de la tapisserie en Italie, Allemagne etc. Paris 1878 ff. Notizen über Teppiche des 14. und 15. Jahrh. bei Alwin Schultz. S. 91 f. Vortreffliches Material mit fachwissenschaftlicher Erklärung bietet jetzt der ausgezeichnete Katalog der Gewebesammlung des Germanischen Museums in Nürnberg. 1. Nürnberg 1896.

3) Vgl. über Teppichwirkerinnen in Basel: Moritz Heyne, Das deutsche Wohnungswesen, Leipzig 1899. S. 248.

4) Nr. 679 des Germanischen Museums. Vgl. den o. a. Katalog, bes. auch S. 115 f.

und die erste Blütestätte liegt Nürnberg gar nicht so fern: es ist die Wandteppichfabrik des Wittelsbachischen Fürstenhauses, die vielleicht in Lauingen gestanden hat[1]). Eine ihrer herrlichsten Leistungen wird zu Nürnberg im Germanischen Museum bewahrt: der große Teppich, der die Geschichte der Susanna darstellt[2]). Ein umfangreiches Stück dieses Teppichs zeigt uns Susannens Garten ohne Figuren und würde mit seiner unvergleichlichen Leuchtkraft wohl geeignet gewesen sein, als Hintervorhang auf Hans Sachsens Bühne ausgespannt, in den Zuschauern die Illusion zu erwecken, daß sie sich nun in einem prächtigen Garten befänden. Indessen erscheint es fast ausgeschlossen, daß Hans Sachs in solchem Sinne dekorativ geeignete Teppiche zu seiner Verfügung gehabt hat; denn so weit wir urteilen können, hat diese Teppichindustrie, zumal im 16. Jahrhundert, wo die Wandteppiche immer mehr und mehr an die Stelle der Wandmalereien traten, auf der einen Seite nur Teppiche mit menschlichen Gestalten, mit Szenen aus der heiligen Geschichte, aus der Sage, der Dichtung und dem Alltagsleben hergestellt, auf denen nur als Hintergrund Landschaftsdarstellungen sich fanden, auf der andern Seite rein ornamentale Stücke geliefert: mit Mustern, in denen wohl Pflanzen aller Art verwendet wurden, die aber irgend welche theatralische Illusionskraft nicht besessen hätten; eine rein naturalistische Garten- oder Walddarstellung auf einem Teppich dieser Zeit scheint nicht bekannt zu sein. Es kommt dazu, daß die Kostbarkeit dieses Materials seine Verwendung auf der Meistersingerbühne wohl so ziemlich ausschloß, zumal man mit Rücksicht auf die Größenverhältnisse des Altarraums rücksichtslos hätte abschneiden müssen. Und daß unter den Handwerkern der Meistersinger sich Teppichwirker befunden hätten, die imstande gewesen wären, direkt für die Aufführung das erforderliche Material herzustellen, ist, wenn wir den oben erörterten damaligen Zustand der ganzen Kunst in Deutschland bedenken, höchst unwahrscheinlich[3]).

Es bliebe die zweite Möglichkeit: daß man imstande gewesen wäre, auf Leinwand perspektivische Dekorationsmalerei im heutigen Sinne auszuführen. Von der Geschichte solcher Dekorationsmalkunst ist noch viel weniger bekannt als von der Geschichte der Teppichwebekunst, nämlich eigentlich gar nichts, und wenn wir auf eigene Faust etwas darüber ermitteln wollen, so müssen wir uns schon an die Personalunion halten, die zwischen

1) Vgl. Manfred Mayer, Geschichte der Wandteppichfabriken des Wittelsbachischen Fürstenhauses. München 1892.

2) Ein Stück davon ist abgebildet bei J. Lessing, Wandteppiche und Decken des Mittelalters in Deutschland. 1. Lieferung. 1902.

3) Bei Th. Hampe, Nürnberger Ratserlässe über Kunst und Künstler (Wien und Leipzig 1904) sind denn auch vor dem Ausgang des 17. Jahrh. einheimische Teppichwirker nicht zu finden.

solchen hypothetischen Dekorationsmalern und den Künstlern bestanden haben mag, die für öffentliche Feierlichkeiten, zumal für Fürsteneinzüge in den großen Städten die dekorativen Schaustücke zuzurüsten hatten[1]). Das Stammland der Dekorationskunst für festliche Einzüge ist Italien. Hier hatte man im 15. Jahrhundert in den großen Städten, wenn man den Papst oder einen weltlichen Fürsten bewillkommnen wollte, Triumphbogen errichtet, an denen die Hauptarbeit wohl noch der Zimmermann getan hatte, während sich die Arbeit des Malers auf den Ausputz des Bogens in bunten Farben, zumal mit gemalten grünen und mit Blumen verzierten Girlanden und mit gemalten lebensgroßen Figuren beschränkte. Im 16. Jahrhundert änderte sich der Geschmack; dem Maler fiel nun die Aufgabe zu, durch perspektivische Dekorationsmalerei dem rohen Bau erst das Ansehen eines komplizierten architektonischen Kunstwerks zu geben; im Jahre 1565 schildert Borghini das Ideal eines solchen Triumphbogens folgendermaßen: „Das einzig Wahre ist Holz und gemalte Leinwand in Gestalt von Bogen, Façaden und andern Baulichkeiten; das Grün und die Teppiche mögen allenfalls passen bei scherzhaften Anlässen oder auch an Kirchenfesten"[2]). In Deutschland und im besondern auch in Nürnberg war man zu Hans Sachsens Zeit bis zu diesem reinen Ideal architektonischer Malerei noch nicht vorgedrungen, sondern hielt noch an dem Grün und den Girlanden fest; anderseits aber, da man z. B. beim Empfange Karls V. direkt mit den italienischen Städten konkurrieren mußte[3]), durfte man jene neumodische Art auch nicht außer acht lassen, und so entstand ein Kompromiß zwischen beiden Kunstrichtungen. Der beste Zeuge für diese Manier der Dekorationsmalerei in Nürnberg ist Hans Sachs selbst, der uns in einem Gedicht vom 10. März 1541 den feierlichen Einzug, den Karl V. am 16. Februar des gleichen Jahres in Nürnberg gehalten hatte, beschreibt und unter anderem Folgendes berichtet (KG. 2, S. 381 f.):

Zehen gar köstlich triumph-bogen
Wurden vber die gassen zogen . . .
Sehr lustig zu sehen von weyten.
Da ward auß grünem gwechs her glantzen

1) In Deutschland vermag ich eine solche Personalunion allerdings nicht nachzuweisen, wohl aber in Frankreich, wo in Romans in der ersten Hälfte des 16. Jahrhunderts der Maler Thévenot sowohl für die Ausstattung der Mysterien wie für die Errichtung von Triumphbogen und dergleichen tätig war; vgl. Le mystère des trois doms, ed. Giraud et Chevalier. Lyon 1887 p. XLVIff.

2) Lettere pittoriche I, 56; vgl. Burckhardt, Geschichte der Renaissance in Italien. 3. Aufl. 1891. S. 353.

3) Der Nürnberger Christoph Scheurl hat z. B. eine Schrift über einen derartigen Empfang des Kaisers in Bologna verfaßt.

Granat-öpffel vnd pomerantzen,
Melaun, cucumeri vnd feygen,
Kürbiß vnd ander frücht, so eygen
Vnnd so löblich abconterfect . . .

und dann weiterhin von einer andern Ehrenpforte:

Zierlich bekleydet hin und her,
Als ob sie merbelstaynen wer,
Mit welsch columnen vnd capteln
Mit schön gesimsen und hol-keln[1]).

Daß es sich dabei um Dekorationsmalerei auf Leinwand handelte, zeigt auch die Schilderung, die Hans Sachs von einem bei Gelegenheit eines Nürnberger Siegesfestes vom Jahre 1535 errichteten künstlichen Schlosses entwirft (KG. 2, S. 396):

Da sah ich auffgerichtet ston
Artlich gemacht von tuch und blechern
Ein hohes schloß mit viel schießlöchern . . .
Nach dem das fewerwerck verschoß,
Zünd man an das gemachte schloß,
Das bran, als wer es lawter stro.

Aus alledem ergibt sich, daß zur Zeit der Meistersingeraufführungen auch in Nürnberg eine Dekorationsmalkunst bestanden hat, die wohl der Aufgabe gewachsen gewesen wäre, jene Hintervorhänge der Marthakirchenbühne mit Bäumen, Felsen und dergleichen zu bemalen. Es fragt sich nur weiter, ob wir irgend welchen Anhalt dafür haben, daß diese im Dienst der öffentlichen Feste ausgebildete Kunst nun tatsächlich auch für Theaterzwecke im modernen Sinne in Anspruch genommen wurde.

Unsere Untersuchung der Dramenillustrationen im zweiten Teil dieses Buches hat in bezug auf den hier zu behandelnden Punkt ein völlig negatives Ergebnis: einerseits werden wir vielmehr auf die Verwendung des unbemalten Hintervorhangs geführt, anderseits zeigt die Darstellung der Hölle auf den Schweizer Bildern durchaus die mittelalterliche Art, in der es sich noch um Plastik, nicht um perspektivische Malerei, nicht um Dekorationen, sondern eigentlich um Requisiten handelt. Die zahlreichen Notizen, die uns über die Inszenierung der Luzerner Aufführungen des sechzehnten Jahrhunderts erhalten sind, geben gerade über die technische Herstellung der Bühnenausstattung nichts an; kein Zweifel aber, daß es sich auch hier noch um plastische Häuser der mittelalterlichen Art gehandelt hat, bei denen der Zimmermann die Hauptarbeit zu leisten hatte; gehört doch auch

1) Daß diese Manier auch sonst und auch noch in der Zeit der Aufführung des HS. herrschend war, zeigt z. B. das Flugblatt, das über den Einzug Ferdinands I. in Prag 1558 berichtet. Vgl. auch Hans Sachsens Schilderung des Einzugs Ferdinands in Nürnberg vom 7. Febr. 1540 (KG. 16, S. 427).

noch im Jahre 1597 dem Ausschuß der Ratsbaumeister, aber kein Maler an[1]). So ist also von solcher Bühneneinrichtung her für die Nürnberger Dekorationsfrage nichts zu lernen. Im Ausland, in Italien war man um diese Zeit allerdings längst bei der perspektivischen Dekorationsmalerei angelangt, und berühmte Meister wie Peruzzi und Serlio hatten sich diesem Kunstzweige gewidmet, ja Raphael selbst hatte es gelegentlich nicht verschmäht, sich auch auf diesem Gebiete zu betätigen[2]). Alle diese Dekorationen aber sind von der Art, daß sie als Vorbild für die Meistersingerbühne unmöglich hätten dienen können; denn für Szenenwechsel sind sie nicht berechnet, eine Dekoration muß vielmehr für das ganze Stück ausreichen, ist mehr Schmuck als Phantasieunterstützung und ist im Sinne der antiken Scheidung von Tragödie, Komödie und Satyrspiel gehalten. Die Kunst, Verwandlungen vorzunehmen, kommt dann erst spät in der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts in Italien auf. Aber angenommen, selbst schon zu Hans Sachsens Zeit hätte man dort über sie verfügt, so konnte doch von diesen neuesten Errungenschaften der italienischen Bühne schwerlich damals bereits etwas bis nach Nürnberg gedrungen sein, da höchstens ein paar ganz untergeordnete italienische Komödianten sich so weit nordwärts verirrten und da auch die italienische Theaterkunst am Münchener Hofe ihre Blüte noch nicht erlebt hatte.

Von allen diesen Seiten her kommen wir also an die Möglichkeit einer Verwendung jener Festdekorationsmalerei für theatralische Zwecke noch nicht heran. Aber nachweisen läßt sie sich doch, und dazu verhilft uns ein bisher von der Literaturgeschichte noch wenig[3]) beachtetes deutsches Drama eines sächsischen Schulmeisters. Im Jahre 1546 erschien die *Historia Jobs auffs kürtzt Spiels weise in Reim verfasset, den betrübten vnd angefochtenen Hertzen gar tröstlich, Sunsten jeden Christen fast nützlich zu Lesen. Durch Johan Narhamer, Curiensem. Curiensem*, das heißt: aus Hof. Von Geburt ist es also ein Landsmann Hans Sachsens, der dieses Drama verfaßt hat; sein Wirkungskreis aber ist die Stadt Pulsnitz, nordöstlich von Dresden, und zur Aufführung durch die Pulsnitzer Bürgerschaft ist, wie der Verfasser in der Vorrede berichtet, das Schauspiel bestimmt. Es ist reich an szenischen Bemerkungen, die unmittelbar auf die theatralische Vorführung abzielen, und unter manchen andern, die uns noch weiterhin nützen sollen, findet sich eine Angabe, die sich auf die Wiederaufrichtung von Hiobs Haus bezieht, das wieder hergestellt wird, nachdem der Held von Gott wieder zu Gnaden angenommen ist. Da heißt es (bl. E 6a): *Nach*

1) Der Maler wird offenbar nur für Kostüme und Masken herangezogen: vgl. R. Brandstetter, Die Regenz bei den Luzerner Osterspielen. Luzern 1886. S. 11 u. 36.

2) Vgl. Flechsig, Die Dekoration der modernen Bühne. Diss. Leipzig 1897.

3) Doch s. jetzt Creizenach, Geschichte des neueren Dramas. III (Halle 1903) S. 378.

diesem schickt Gott die Engel zu Job, das sie ihn heilen, sein haus welches von Leinwadt kann zugericht werden das mans mit einer Schnur in die höhe ziehen kan wider auffrichten. Steht das Narhamersche Schauspiel nun auch, wie das sächsische Kunstdrama Greffscher Schule überhaupt[1]), in technischer Hinsicht noch in der Mitte zwischen der mittelalterlichen und der modernen Art, so kann es sich bei diesem Leinwandhaus, das man an einer Schnur in die Höhe ziehen kann, doch offenbar nur um eine gemalte Dekoration im modernen Sinne gehandelt haben.

Das Ergebnis dieser eingehenden Betrachtung ist also dieses: möglich war die Anbringung einer Hinterdekoration, welche Straße, Garten oder Wald darstellte, in technischer Hinsicht allerdings. Es fragt sich nur: war ihr Vorhandensein so notwendig, daß die Regisseure der Meistersingerbühne die immerhin vorhandenen Schwierigkeiten unter allen Umständen überwinden mußten? Verlangte die Phantasie des Publikums, das im Schiff der Marthakirche saß, einen solchen dekorativen Hintergrund oder war es geneigt, ihn sich lediglich mit Hilfe der Einbildungskraft selbst herzustellen? Um diese Frage zu beantworten, werfen wir zunächst einen Blick auf die bildende Kunst der Zeit. Sind zumal die Holzschnitt-Illustrationen, die der gemeine Mann damals in die Hände bekam, durchaus mit landschaftlichem Hintergrund ausgestattet oder gibt es Bilder, die sich lediglich mit der Vorführung der Personen begnügen? Die Analogie für das Theaterbild leuchtet ein. Da zeigt sich denn, daß zwar in den meisten Leistungen der Kunst die alte Art, die auf die Darstellung des Milieus geringen Wert legte, überwunden ist: nicht der kleinste Fortschritt der deutschen Renaissancekunst besteht gerade in der Fähigkeit, den Menschen mit seiner Umgebung vorzuführen. Aber ganz ist doch, trotz Dürer, die alte Art noch nicht ausgestorben, und zumal auch bei den Nürnberger Kleinmeistern, bei Pentz nnd H. S. Beham, finden wir Holzschnitte, die nur die Menschen zeigen. Vor allem aber sind hier die Illustrationen der volkstümlichen Erzählungen zu nennen, die gerade um die Zeit, von der wir reden, wieder und wieder aufgelegt wurden. Freilich findet sich wohl kein einziges Buch darunter, dessen sämtliche Holzschnitte auf die Darstellung des Milieus Verzicht leisten. Aber mitten zwischen den Bildern, die im Hintergrund die Wände des Zimmers oder die Bäume und Berge der Landschaft zeigen, treffen wir doch nicht selten Holzschnitte, die sich mit der bloßen Vorführung der handelnden Personen begnügen, ganz abgesehen davon, daß alte Holzstöcke des 15. Jahrhunderts von den modernen Verlegern hier und da immer noch wieder mit verwendet wurden. Am häufigsten bleibt der Hintergrund in den Drucken

1) Vgl. H. Michel, Heinrich Knaust, Berlin 1903. S. 30. 55. 62.

der Romane unausgestaltet, die bei Weygand Han in Frankfurt a. M. damals hervortraten: im Wigaleus und im Florio, im Tristan von 1556 und im Pontus von 1557. Der Hintergrund wird besonders gern dann nicht charakterisiert, wenn das Milieu durch ein Requisit: durch Tisch oder Stuhl schon genügend gekennzeichnet erscheint, und mit bemerkenswerter Vorliebe werden kämpfende Ritter oder kämpfende Heere in die leere Luft gestellt, weil hier ganz natürlich jede Phantasie das Schlachtfeld ergänzte.

Zeigt sich also hier bereits die Anspruchslosigkeit des Publikums, die Bereitwilligkeit, mit der eigenen Einbildung die nicht vorhandenen Berge und Bäume herbeizuzaubern, so führt uns die Betrachtung des Volksliedes zu einem ganz ähnlichen Ergebnis. In den Liedern, die der gemeine Mann damals singt, spielen Ortsangaben überhaupt keine Rolle; wird wirklich einmal eine auf das Lokal bezügliche Andeutung gemacht, so ist doch jedenfalls von irgend welcher Ausmalung des Ortes der Handlung keine Rede; etwas anderes ist es natürlich mit den Naturschilderungen, in denen die Landschaft um ihrer selbst willen charakterisiert wird. Besonders deutlich wird jener Verzicht auf genaue Lokalschilderungen in den historischen Volksliedern, wo zwar selbst die Kleidung der handelnden Personen und die zur Aktion gehörigen Gegenstände gelegentlich genau beschrieben werden, wo aber die malerische Vorführung des Ortes, an dem die Handlung des Liedes vor sich geht, der Einbildungskraft des Singenden oder des Zuhörenden überlassen bleibt.

Wenn sich somit die Phantasie des Hans Sachsischen Publikums wohl geneigt erweist, die dekorativen Leistungen selbst zu übernehmen, so zeigt sich, daß Hans Sachsens eigene Einbildungskraft im ganzen durchaus denselben Stand repräsentiert, was die Neigung zu eingehender landschaftlicher Schilderung anlangt. Dort wo Hans Sachs als Erzähler, nicht als Dramatiker vor uns tritt, fällt es ihm nicht ein, seinen Quellen gegenüber in bezug auf die Vorführung des Lokals irgendwie belangreiche Änderungen oder Ausmalungen vorzunehmen. Eine reiche Gelegenheit zu landschaftlicher Schilderung bieten ihm allerdings die bei ihm so besonders beliebten Spaziergangsgedichte; aber einmal ist es hier die ererbte Tradition, die immer wieder zu peinlich genauer Vorführung der landschaftlichen Situation zwingt, anderseits steckt doch auch in diesen Spaziergangsschilderungen unendlich viel Ererbtes, das sich wie eine immer wieder für alle möglichen Zwecke benutzte Theaterdekoration wiederholt; endlich aber haben diese Hans Sachsischen Natureingänge eigentlich nicht jenen illustrierenden Hintergrundcharakter, um den es sich hier handelt, sondern doch einen mehr lyrischen Selbstzweck. Mit dem Blick für die tausendfältige Eigenart des Menschenlebens ist Hans Sachsens Naturbeobachtung jedenfalls nicht

von fern zu vergleichen, oder richtiger gesagt: es interessiert ihn jedenfalls nicht, das geschaute Bild mit so peinlicher Treue festzuhalten wie jedes Detail aus dem Leben seiner Mitmenschen, und er begnügt sich hier mit dem unsicheren und verschwimmenden Hintergrund, den die Phantasie ohne weiteres bereitwillig lieferte. Gewöhnlich stehen seine Menschen so wie die Personen auf jenen zeitgenössischen Holzstöcken in der freien Luft.

Und nun können wir uns der Betrachtung der Dramen selbst zuwenden. Wie arbeitet der Dichter in ihnen? Wieder müssen wir von vorneherein eine strenge Scheidung zwischen dem Text und den szenischen Bemerkungen machen, indem wir von der schon im ersten Hauptteil unserer Untersuchung begründeten Voraussetzung ausgehen, daß alles was in Hans Sachsens Bühnenanweisungen steht, aber zunächst auch nur das, einen eigentlich theatralischen Sinn hat.

Bei der Beobachtung dieser szenischen Bemerkungen zeigt sich nun, daß sie niemals eine Anweisung für die Gesamtdekoration, für die Gestaltung also des Hintervorhangs geben, sondern daß alle Angaben lokaler Art (die überhaupt verhältnismäßig sehr selten vorkommen) sich lediglich auf einzelne Stücke der Bühne beziehen. Wiederholt tritt uns im HS. die Höhle entgegen, in der zuerst der Drache und dann der Riese wohnt; das Vorhandensein einer solchen Höhle hatten wir auch in den szenischen Bemerkungen anderer Stücke festgestellt und in den Untersuchungen unseres ersten Hauptteiles die Altarraumtür als den Ort dieser Höhle ermittelt, die außerdem auch die Rolle der in szenischen Bemerkungen anderer Stücke erwähnten Örtlichkeiten, wie Ofen, Löwengrube, Tempelloch, zu übernehmen hatte; vielleicht auch die des Zeltes, in das Judith abgeht (1551 KG. 6, S. 76)?[1])

1) Dagegen ist das im Hugschapler 1556 (KG. 13, S. 21) geschilderte Zelt des Königs von Friesland sicherlich nicht durch die Sakristeitür und dekorativ überhaupt nicht gekennzeichnet worden: in der szenischen Bemerkung ist es nicht erwähnt, sondern wird nur im Text durch den Helden ausführlich beschrieben:

Dort steht ein zelt, an dem steht weger
Ein weiser löw in rotem schild . . .

Gerade hier läßt sich vielmehr beobachten, wie Hans Sachs die beiden Teile seines Bühnenraums: den hinteren in der Altarnische und den vorderen, der frei ins Schiff hineinragt, in verschiedenem Sinne benutzt (vgl. u. S. 77). Der König ist *eingegangen*, steht also hinten und fragt nun:

Wer ist jener, der vor dem zelt
Vmb geht und sich gegn uns nit meldt?

Hugschapler geht hin und wieder; also vorn, dicht am Ende des Podiums und spricht jene Worte: *Dort steht ein Zelt . . .* Er will den König ermorden und *dritt hinzu* d. h. in den hinteren Bühnenraum, der also das Zelt darstellt, und dort erfolgt der Todschlag. Ebenso ist es in der Rosimunda 1555 (KG. 12, S. 418 f.), wo der hintere Teil der Bühne mit dem Chorstuhl als *sal* von dem vorderen und zumal seinem rechten, zur Sakristeitür führenden Vorsprung geschieden wird: hier, *vor dem sal*, unterhalten sich die Trabanten über den Lärm, den sie im Saal hören, und laufen dann ein.

In allen diesen Fällen bleibt nur die Frage offen, ob etwa vor die Altarraumtür ein besonderes Dekorationsstück gesetzt worden wäre, welches Höhleneingang, Ofen, Grubenloch usw. dem Blick des Zuschauers direkt verdeutlichte.

Einen besonderen Anhalt zur Beantwortung dieser Frage haben wir zunächst nicht; etwas anders dagegen steht es mit einem Dekorationsstück, das häufiger als die bisher genannten Bühnenorte in den szenischen Bemerkungen erscheint, nämlich mit der *thür*.

Fraglich bleibt es, ob man zu den Stellen, an denen der Dichter eine Tür verlangt, auch diejenigen rechnen soll, an denen in der szenischen Bemerkung, so wie im HS. nach V. 137, nur vom „Klopfen" oder „Anklopfen" die Rede ist; der auftretende Schauspieler brauchte hier ja hinter der Szene nur gegen das Podium zu pochen; ebenso wird ein gelegentlich in der Bühnenanweisung auftauchendes *hinter der thür* im allgemeinen nichts weiter bedeuten, als daß der betreffende Vorgang nicht auf der Bühne, sondern hinter dem hinteren Vorhang sich vollzieht. Tatsächlich ist aber offenbar unter *thür* auch sonst in den älteren Dramen nichts anderes als der Spalt des Vorhanges verstanden, durch den die Personen von hinten eingehen. So ist es also z. B. in Des Lewiten Kebsweib 1555 KG. 10, S. 219: *Der Levitt klopfft an . . . Der vatter thut auff, der Levitt geht ein . . .* und dann S. 224: *Man klopffet vngestüm an . . . Die Gibeanitter schreyen außerhalb der thür . . .* und endlich S. 225: *Der Levitt stößt sein kebsweib für die thür.* Hier kommt man offenbar mit dem hinteren Vorhangsspalt völlig aus, an das Vorhandensein einer wirklichen Tür braucht nicht gedacht zu werden[1]). Eine wichtige Neuerung aber bringt dann das Jahr 1556, in dem Hans Sachs am 11. Januar ein Drama vollendet, wo eine wirkliche Tür und zwar als Requisit nicht entbehrt werden kann. Das ist das Drama Simson. Hier wird die Szene auf die Bühne gebracht, in der der Held, als ihm die Philister in der Stadt Gaza das Stadttor verschlossen haben, um ihn zu fangen, mit seiner gewaltigen Kraft dieses Tor aus den Angeln hebt und so entkommt. In der szenischen Bemerkung schreibt der Dichter KG. 10, S. 204 ausdrücklich vor: *Simson nimbt das thor vnnd geht ab . . . . .* Wo hat sich dieses Tor[2]) nun befunden? An die Mitte des Hintervorhanges ist hier nicht zu denken, denn dort hätte, da die betreffende Szene erst im IV. Akt liegt, eine praktikable, von den andern Personen immer schon zum „Eingehen" benutzte Tür gestanden haben müssen, durch deren Fortnahme dann für die noch folgenden anderthalb

1) Ein paar Nachzügler dieses Betriebes: Vier Liebhabende 1556 KG. 13, S. 193; Johannes und Christus 1557 KG. 11, S. 194; Wilhelm von Orlentz 1559 KG. 16, S. 86 (*peim thor* nur in der Handschrift); Sedras 1560 KG. 16, S. 174 (im Druck fehlt das *vnter der thür* hier).

2) In der Handschrift steht sogar *stator*.

Akte hinten eine große Lücke entstanden wäre, durch die man unstatthafterweise vom Publikum aus vollen Einblick in den Bühnenhinterraum gewonnen hätte. Offenbar ist diese Thür als Requisit an einer ganz andern Stelle angebracht. Es heißt vorher: *Simson kombt*, d. h. er betritt die Bühne vorn von der Sakristeitür und spricht seinen Monolog wohl auf jenem rechten Vorsprung der Bühne, der sich zwischen der Treppe und der Kanzel befand. Dieser Teil der Bühne wird von dem übrigen Raum durch eine Tür getrennt worden sein, welche man unter der Tür der Kanzel an der auf dem oben S. 56 gegebenen Plan mit T bezeichneten Stelle angebracht, während der vorangegangenen Szenen an die Wand gedreht und nun vor Simsons Auftreten in die bezeichnete Richtung gebracht hatte, so daß sie den Weg versperrte. Simson hebt sie auf die Schulter und geht mit ihr hinten ab. Was wir schon öfters beobachtet hatten und noch weiterhin beobachten werden, tritt nun auch hier ein: das was zunächst nur ein ad hoc benutztes Requisit gewesen war, wird jetzt, wenigstens für die nächste Zeit, ein dauernd benutztes Mittel, die Bühnensituation mannigfaltiger zu gestalten. Sehr bezeichnend ist besonders das Drama Der verlorene Sohn aus dem gleichen Jahre 1556. Hier heißt es in der szenischen Anweisung (KG. 11, S. 225): *Hilla stellt sich zu der thür . . . . . vnnd spricht.*

Ich steh auf der lauß, warrts junckherrn.
Mich dunkt, er geh dort her von fern.

An dem hinteren Türspalt kann Hilla nicht stehen, denn da es in der nächsten szenischen Bemerkung heißt: *Der verlorn sohn kombt . . . .* und er somit aus der Sakristeitür tritt, würde sie ihn von dort hinten nicht sehen können. Offenbar steht sie vielmehr an dieser neuen Tür, in der Nähe der Kanzel, von der aus sie jeden, der aus der Sakristeitür tritt, natürlich sofort wahrnehmen muß. Anders ist es dagegen im letzten Akt (S. 237), wo der ältere Sohn vom Felde zurückkehrt. Auch hier *kumbt* der Sohn: er tritt von vorn auf die Bühne und hat dann zunächst eine kleine Szene mit dem Knecht, der ihm über die im Hause begangene Feierlichkeit Bescheid sagt: der Vater begeht die Heimkehr seines verlorenen Jüngsten. Wenn nun der Vater dem älteren Sohne entgegen unter die Haustür tritt, so kann natürlich hier wieder nur an den Spalt des hinteren Vorhangs gedacht werden, und höchst bezeichnend scheint es mir, daß die szenische Bemerkung diesen Spalt hier durch den terminus *haußthür* von jener praktikablen Tür scheidet, die an der vorher angeführten Stelle eben nur als *thür* bezeichnet ist. Ebenso wird auch in der Aretaphila und in Des Marschalls Sohn, die beide wiederum aus dem Jahre 1556 stammen, die Terminologie der Bühnenanweisungen erst dadurch verständlich, daß wir unter *thür* nicht den Vorhangsspalt, sondern die praktikable

Tür an der Kanzel verstehen[1]). Am meisten aber gewinnen wir durch die neue Hypothese für das Verständnis der Bühnensituation in dem wiederum aus dem Jahre 1556 stammenden Drama Julianus im Bad, das ohne solche Erklärung mit seinen Bühnenanweisungen uns unlösbare Schwierigkeiten machen würde. Zunächst wird auf solche Weise die Situation im zweiten Akt erklärt, wo Julianus anklopft (KG. 13, S. 118 ff.) und mit dem Tür hütenden Knecht ein Gespräch hat, während doch gleichzeitig auf der Bühne der Herzog Gottfried mit seinen Knechten steht und sich von dem Türhüter über den draußen klopfenden Bittsteller unterrichten läßt, der da so lange harren muß, bis ihm vom Herzog der Eintritt erlaubt wird. Wäre die Tür hier der hintere Vorhangsspalt, so könnte die Szene des Kaisers mit dem Knecht nicht vor den Augen des Publikums vor sich gehen, sondern man müßte sich mit dem Hören der Reden begnügen, die dann hinter dem Vorhang gewechselt würden. Nun aber sehen wir ganz deutlich, wie Hans Sachs den Hergang inszeniert haben wird: die Unterhaltung mit dem Knecht und das Warten des Kaisers gehen auf jenem rechten Vordervorsprung der Bühne vor sich, welcher wieder durch die bewegliche Tür von ihrem Hauptteil getrennt ist[2]). Genau die gleiche Situation wiederholt sich dann am Hofe des Engelkaisers: ganz unmöglich ist es, daß die fast vierzig Verse umfassende Unterhaltung des Torwarts mit dem nackenden Kaiser hinter dem Vorhang, also ungesehen und nur gehört, vor sich gehen sollte; tatsächlich findet sie, wie wir nun begreifen, wiederum auf jenem rechten Vorderteil des Podiums statt. Daß es in der szenischen Anweisung vorher heißt: *Der nacket kayser kumbt, klopfft an* . . . zeigt wiederum ganz deutlich, daß er von der Sakristeitür aus die Treppe heraufgeschritten und an die praktikable Tür heran getreten ist[3]). Noch wichtiger aber ist es, daß wir die sonst unbegreifliche Bühnensituation des vierten

1) KG. 12, S. 147: *Die zwen trabanten losen an der thuer, kumen hinein* . . . . . und 13, S. 75: *Floria geht, thut auff. Die trabanten kumen* . . . . (in der Handschrift stand allerdings *gent ein*). Ebenso wird an die neue Tür wohl auch im Gideon 1556 KG. 10, S. 153 und in der Verfolgung Davids 1557 KG. 10, S. 275 gedacht sein.

2) Hans Sachs hat offenbar, schon ehe er durch den Simson auf die Verwendung der Tür kam, diese Stelle der Bühne benutzt, um eine kleine Szene im Nachbarraum sich abspielen zu lassen: in der wenige Monate vor dem Simson abgeschlossenen Rosimunda 1555 KG. 12, S. 418; vgl. o. S. 68 Anm.

3) Daß es in der Szene des zweiten Aktes in der Bühnenanweisung heißt: *Julianus geht ein*, braucht hier natürlich nicht zu heißen, daß er von hinten auftritt: es ist hier überhaupt kein Terminus des Auftretens, da er sich schon auf der Bühne befindet, sondern heißt nur: er geht durch die Thür ein in das Schloß. Steht doch kurz vorher, als der Knecht von dem anklopfenden Kaiser, also genau von derselben Stelle zum Herzog geht: *Der knecht kumbt* (in der Handschrift *get*) *zum hertzogen.* Im dritten Akt steht an der genau entsprechenden Stelle (S. 126): *Der nacket kayser kumbt*, im vierten (S. 132) dagegen: *Der kayser geht ain.*

Aktes nun verstehen: Julians Besuch beim Einsiedler. Der ganze erste Teil der Hauptszene dieses Aktes besteht aus einem Zwiegespräch zwischen dem Einsiedler, der in seiner Zelle ist, und dem Kaiser, den er zunächst nicht hineinlassen will. Hier haben wir ganz abgesehen von der inneren Wahrscheinlichkeit auch einen äußeren Beweis dafür, daß die Bitten des Kaisers um Einlaß nicht hinter dem Vorhang gesprochen sein können, so daß man den Flehenden vom Publikum aus nicht gesehen hätte. In den szenischen Bemerkungen dieses Teiles schreibt Hans Sachs nämlich ausdrücklich vor (S. 130): *Der kayser fellt auf sein knie, spricht mit auffgehaben henden . . . . .*, eine Anweisung also, die völlig sinnlos wäre, wenn der Dichterregisseur seinen Helden hier nicht dem Publikum hätte vor Augen stellen wollen. Die neue Erklärung beseitigt diese Schwierigkeit und zeigt uns, wo der Kaiser auf sein Knie fällt und die Hände aufhebt; sie bringt uns aber zugleich aus einer weiteren Verlegenheit, in die wir sonst durch zwei szenische Bemerkungen der gleichen Szene geraten. Als der König nämlich zum erstenmal geklopft hat, heißt es in der Anweisung: *Der einsidel thut das fenster auff, schlecht das wider zu*, und weiterhin kurz bevor er öffnet: *Der einsidel thut das fenster auff.* Wo auf der Bühne sollte sonst dieses Fenster sich befinden, durch das der Einsiedler den Kaiser sehen kann und das sonst niemals wieder in Hans Sachsens sämtlichen dramatischen Werken erscheint? Jetzt wissen wir es: es kann sich nur um eine Klappe in jener praktikablen Tür gehandelt haben, durch die der Kaiser nachher hereintritt. — Auch im Abraham des Jahres 1558 bedient sich Hans Sachs wiederum dieser Vordertür (vgl. KG. 10, S. 23 und 29 f.), und schließlich wird durch ihr Vorhandensein noch eine letzte Schwierigkeit aus dem Wege geräumt, die die Dekorationsverhältnisse in Gott Bel 1559 (KG. 11, S. 74 f.) bereiten. Es ist die Szene, in der Daniel dem König die Priester als Betrüger bezeichnet, weil sie an Stelle des Gottes das ihm dargebrachte Dank- und Speiseopfer verzehren. Die Probe soll gemacht werden. Wein und Brot wird vor den Gott gestellt, und die szenische Bemerkung, die den Akt beschließt, lautet: *Der König versigelt die tempelsthür vnd gehen alle ab.* Dann kommen im Beginn des dritten Akts die Pfaffen, *durch das loch*, also wie wir früher ausführten, durch die von uns aufgedeckte Altarraumthür auf die Bühne, essen und trinken und verschwinden auf demselben Wege. Dann heißt es: *Der könig kumbt mit Danieli und den trabanten* d. h. sie schreiten die vordere Treppe aus der Sakristei herauf, der König spricht vier Verse:

Daniel, sichst du? das sigil
Ist brochen weder wenig noch vil.
Macht auff die thür vnd last uns ein,
Wie sich helt Bel, der groß gott mein!

Und nun endlich schreibt Hans Sachs vor: *Sie thun die thür auff. Der könig schawdt hinfür . . . .* Die hier vorgetragene Hypothese erklärt, wie mir scheint, den Bühnenhergang auf das deutlichste, dem wir sonst ratlos gegenüber ständen: die Tempeltür, die der König versiegelt hat, ist die neue Tür an der Kanzel. Indem er nun mit Daniel und den Trabanten von der Sakristeitür kommt, weist er zunächst von außen her auf das an dieser Tür angebrachte Siegel hin, spricht seine vier Verse auf jenem rechten Vorderteil der Bühne, tut die Tür auf und betritt nun mit seinen Begleitern den Hauptbühnenraum.

So sehen wir also, daß tatsächlich für die eine der wenigen in den szenischen Bemerkungen verwendeten lokalen Angaben mindestens seit 1556 eine Art Dekorationsstück verlangt wurde. Es schiene mir aber trotzdem verkehrt, von hier aus nun einen Schluß darauf zu tun, daß auch für die Höhle, den Feuerofen usw. ähnliche Dekorationsstücke erforderlich wären. Jene Tür, ist wie unsere entwicklungsgeschichtliche Betrachtung gezeigt hat, im Grunde kein Dekorationsstück, sondern eigentlich doch ein Requisit, eine plastische Nachahmung einer wirklichen Tür, wie sie samt dem für das Juliandrama geforderten Fenster Zimmerleute und Maler damals gewiß ohne Schwierigkeiten herstellen konnten. Für die genauere Charakterisierung von Höhle, Feuerofen, Grubenloch und dergl. aber hätte es sich nicht um eine plastische Nachbildung, sondern um reine Dekorationsmalerei handeln müssen, und an diese zu denken dafür fehlt uns jeder Anhalt. Der lochartige Charakter der Altarraumtür hat in diesen Fällen gewiß ausgereicht. Ebenso wenig werden wir annehmen dürfen, daß Hans Sachs für den in den Bühnenanweisungen zweier Stücke vorkommenden Baum eine besondere Dekoration hat malen lassen; schon in ganz anderm Zusammenhang[1]) haben wir erkannt, daß man in diesen Fällen offenbar die Kanzel als Baum benutzt hat, — möglich, daß man sie durch ein paar aufgesteckte Zweige symbolisch charakterisiert hat, wie sie anderwärts (KG. 12, S. 509, vgl. 13, S. 473) als Requisit verlangt werden. Daß eine Baumdekoration nicht vorhanden war, zeigt ganz deutlich auch unser HS. In der Vorlage liegt der Drache, in dessen Blut Siegfrid nachher badet, *bey eyner linden*; Hans Sachs führt statt dessen die Höhle ein, deren Darstellung ihm keine szenische Schwierigkeiten macht.

Versuchen wir nun anderseits die Frage zu beantworten: welche Angaben und Andeutungen legt Hans Sachs im Dialog seinen Personen inbezug auf die Gestaltung des Schauplatzes in den Mund?, so geschieht das natürlich nicht, weil wir annehmen möchten, daß solchen Angaben der Redenden nun auch Ausführungen der

1) Vgl. o. S. 44f.

Dekorationsmaler entsprechen müßten, sondern vielmehr um zu ermitteln, ob Hans Sachs vielleicht in diesen Andeutungen des Dialogs dem Publikum einen Ersatz für nicht vorhandene Dekorationen, der Phantasie seiner Zuschauer einen Anhalt für ihre Ergänzung bieten will. Und da fällt uns, wenn wir uns zunächst auf den HS. beschränken, der mit seinem häufigen Wechsel des Schauplatzes hier ein reiches Material bietet, sofort etwas höchst Charakteristisches ins Auge. Wenn die Handlung einer Szene in einem Innenraum spielt — mag es sich um Schloß oder Hütte handeln —, verschmäht es der Dichter so gut wie ganz und gar, irgend eine Person ein Wort sagen zu lassen, das sich auf das äußere Bild des betreffenden Saales oder Zimmers bezieht[1]). Ganz anders immerhin, wenn die Handlung im Freien vor sich geht. Ehe Sewfrid im zweiten Akt mit dem Drachen streitet, schildert er genau die lokale Situation (v. 193):

Ich suech im wald hin vnde her,
Doch sich vnd find ich kain koler.
Ich sich in dem gestrews dort wol
Ein finster, dieff, staineres hol . .

Ähnlich charakterisiert Crimhild v. 291 ff. die Zinnen des Schlosses, auf dem sie steht, als der Drache kommt; die äußere Gestaltung des Gebirges, in das Sewfrid eindringen muß, wird in verschiedenen kleineren und größeren Andeutungen anschaulich gemacht (v. 401; v. 404: *Das pirg ist gar vnmenschlich hoch*; v. 407, 422, 431, 440); ebenso geht es mit Kuperons Höhle und dem sie umgebenden Schauplatz (v. 502, 511, 514, 565, 575), mit dem Drachenfels (v. 630, 637, 664, 716, 728 f.), weiter, wenn auch etwas spärlich, mit dem Rosengarten (v. 937, 939) und endlich mit der Stelle im Walde, wo Sewfrid ermordet wird (v. 1062 ff.:

Ich wil mich legen zv dem prunen
Hie an den schatten von der sunen,
Vnter die linden, an den rangen,
Den schmack der gueten wuerz entpfangen,

v. 1072, 1076). Ahnen wir hier schon Hans Sachsens Absicht, der Einbildungskraft seiner Zuschauer inbezug auf die Landschaft eine gewisse Stütze zu geben, so wird uns dieser Zweck noch deutlicher klar, wenn wir bemerken, wie er in den meisten Fällen dem Publikum diese Situationen nicht nur durch auftretende Personen schildern läßt, sondern es bereits in der vorhergehenden Szene auf die Landschaft vorzubereiten liebt, um die es sich in der nächstfolgenden handelt. Das geschieht im ersten Akt für den Drachenwald des zweiten (v. 164, 168, 170, 179—81, 188), für die

1) Höchstens die Andeutung v. 771 kommt in Betracht.

Schloßzinne (v. 263 f.), für den Drachenstein, hier besonders auffallend und an sich eigentlich widersinnig, indem der Herold, Gibich und Sewfrid unmittelbar nach Crimhildens Raub (v. 316, 330, 338) schon von der Wüstenei reden, in die sie geschleppt worden ist; für den Drachenfels (v. 602, 609, 615, 618, 622), den Rosengarten (v. 843, 853, 878, 894, 915) und endlich den Mordwald, indem Gernot (v. 1043) den Brüdern sagt:

Das Sewfrid almal vmb mitag
Hinaus spaciret in den wald,
Legt sich zv ainem prunen kalt
Ins gras, in die wolschmeckendn plumen

(vgl. auch v. 1053). Für die Innenräume dagegen findet sich eine derartige Vorbereitung der Phantasie durchaus nicht. Wir erinnern uns an jenen Unterschied, den uns die reine Betrachtung des Bühnenraumes in der Marthakirche machen ließ; schon dort sahen wir: der Anblick eines Innenraums wird tatsächlich geboten, während umgekehrt für die Vorführung der freien Natur nur eine Neutralisierungsmöglichkeit vorhanden ist. Hier setzt offenbar die theatralische Arbeit des Dramatikers bewußt ein, indem sie die Zuschauer mit dem vorhandenen Bild von Saal und Zimmer vorlieb nehmen läßt, dagegen zur Erweckung eines Landschaftsbildes ihrer Phantasie auf dem Umwege über das Ohr fort und fort Anhaltspunkte bietet.

Um aber diese Behauptung, daß es sich hier um Absicht, um bewußte Arbeit, um Rücksichtnahme auf das Nichtvorhandensein von Dekorationen gehandelt hat, zu stützen, wird es sich empfehlen, noch eine doppelte Kontrolle vorzunehmen. Erstlich werden wir, um dem Theatraliker auf die Finger zu sehen, nachprüfen, ob er als Epiker in entsprechenden Situationen etwa ebenfalls in der Schilderung des Innenraums sparsam, in der Ausmalung der Landschaft freigebig ist; in diesem Falle würden wir jene theatralische Ausdeutung dieses Unterschiedes nicht aufrecht erhalten können. Tatsächlich aber zeigen wenigstens angestellte Stichproben, daß wir jenen Unterschied für Hans Sachsens epische Dichtungen nicht machen können. Den Stoff vom Hürnen Sewfrid hat Hans Sachs allerdings nicht als Erzählung bearbeitet, so daß hier also ein Vergleich sich nicht anstellen läßt; sonst aber ist ja bei ihm kein Mangel an Stoffen, die sowohl als Erzählung wie als Drama gestaltet sind, und da zeigt z. B. der Cyrus, den er episch im Mai, dramatisch im Juni des Jahres 1557 behandelt hat, in dieser zweiten Form das gleiche Verhältnis wie der HS.: vom Königssaal und von der Hirtenhütte wird im Dialog nichts gesagt, dagegen werden wir auf die Natur des Scythenlandes vorbereitet (KG. 13, S. 323, 327), und ebenso wird es während der betreffenden Szene (a. a. O. S. 328) im Dialog charakterisiert; in der epischen Darstellung ist von solcher Diffe-

renzierung nicht die Rede. Nicht anders steht es mit dem Alexander Magnus, wo im Gegensatz zu den Innenräumen der Engpaß und dann weiterhin Indien sowohl vorbereitet wie charakterisiert werden: im Drama (KG. 13, S. 477 ff.); in der Erzählung ist auch hier von solcher Scheidung keine Spur.

Die zweite Möglichkeit, unsere Hypothese, Hans Sachs habe als Theatraliker mit Rücksicht auf die Besonderheit seiner Bühne absichtlich jenen Unterschied gemacht, zu kontrollieren, liegt in dem Vergleich seiner Dramen mit ihrer Quelle. Übernimmt er etwa jene verschiedene Behandlung des Innenraums und der Landschaft schon aus seiner Vorlage oder führt er sie gegen deren Wortlaut erst ein oder verstärkt doch die bloßen Andeutungen seiner Quelle hinsichtlich der freien Natur so entschieden, daß die theatralische Absicht klar wird? Daß das letztere der Fall ist, daß die Vorlage den Unterschied nicht macht, können wir schon beim HS. beobachten. Das Siegfriedslied, das der Dichter auch für den letzten Akt als einzige Vorlage gehabt hat[1]), sagt in bezug auf den Ort der Ermordung nur (177, v. 6 ff.):

Ob eynem prunnen kalt
Erstach jn der grymmig Hagen
Dort auff dem Ottenwaldt.

Von der genauen Ortsschilderung, die Sewfrid selbst, bevor er einschläft, gibt, ist also nicht die Rede, und noch viel weniger von jener Vorausschilderung des Ortes, die Hans Sachs in dem voranliegenden Gespräch der drei Brüder bietet. Ebensowenig ist in der Quelle das Schloßdach vorbereitet, auf dem Crimhilt steht[2]), oder das wüste Gebirge, in das der Drache mit der Königstochter sich begibt; die vorhergegebenen Hinweise auf Drachenwald, Drachenfels und Rosengarten sind im Liede wenigstens minder deutlich. — Die gleiche Beobachtung können wir nun auch machen, wenn wir etwa jenes Cyrus-Drama und den Alexander Magnus mit ihren Quellen vergleichen: die oben beobachtete Vorbereitung des Publikums auf die landschaftliche Situation des Scythenreiches fehlt bei Herodot und Justinus, und ebenso ist im Plutarch von dem Gebirgsengpaß und der indischen Landschaft des Alexander-Dramas vorher nicht die Rede. Dagegen entspricht die Behandlung dieser Verhältnisse in Hans Sachsens epischen Gestaltungen des Cyrus- und des Alexander-Stoffes genau dem Zustand der Vorlagen: ganz deutlich wird es also, daß es nicht allgemein dichterische, sondern speziell theatralische Erwägungen gewesen sind, die den Dramatiker

1) Ich stimme hierin durchaus mit Drescher, Studien zu Hans Sachs I. Berlin 1890, überein.

2) Im Lied ist es ein Fenster, von dem aus sie dem Turnier zusieht, die Ausmalung dieser Situation konnte Hans Sachs der Phantasie seiner Zuschauer nicht zumuten und führte deswegen die Zinne ein.

zu solchem Verhalten bestimmt haben. — Nichts scheint der Dichter innerhalb des Dialogs der Phantasie seiner Zuschauer zu bieten, wo der Ort der Handlung ein Schlachtfeld ist: beim Anblick der kämpfenden Kriegergruppen sagte sich das Publikum ohne weiteres, daß der Schauplatz jetzt kaum ein Zimmer sein konnte, und wir können auch hier wieder auf die Analogie mit der bildenden Kunst hinweisen, die, wie schon oben betont wurde, noch damals Kämpfer gern in die leere Luft stellte.

Den tatsächlichen Zustand des auf seiner Bühne vorhandenen Innenraums, für den er, wie wir sahen, im allgemeinen keine besondere Arbeit aufwendete, hatte Hans Sachs doch insofern im Auge, als er die Vorführung von Innenräumen, die dem vorhandenen Bühnenbild gar zu grob widersprochen hätten, sichtlich ganz vermied[1]). Wieder müßte eine lückenlose Vergleichung der Dramen mit ihren Vorlagen diese Behauptung bestätigen; besonders deutlich wird es in dem Drama Beritola aus dem Jahre 1559. In Hans Sachsens Vorlage, der bekannten Erzählung aus Boccacios Decamerone, sitzt die entflohene unglückliche Fürstin auf der einsamen Insel in einem alten finstern Gemäuer; der Herzog und die Herzogin kommen zu ihr in dieses Gemäuer hinein und bereden sie hier, die Insel mit ihnen zu verlassen. Hans Sachs macht nicht nur aus dem Gemäuer eine Höhle, deren Eingang die Altarraumtür besser vorstellen konnte als ein altes Gemäuer, sondern er verlegt auch jenes Gespräch aus der Höhle heraus in die freie Landschaft, in die Beritola zu den Besuchern heraustritt: das Innere einer dunklen Höhle vorzustellen, war die Bühne nicht geeignet. Weiter spielt eine Situation der Erzählung im Kerker, in den der eine Sohn der Beritola geworfen ist: einer der Kerkermeister unterhält sich mit ihm und erzählt ihm die große Neuigkeit, die die Stadt erfüllt. Hans Sachs bietet (KG. 16, S. 123 ff.) die gleiche Unterhaltung, er läßt sie aber nicht im Kerker vor sich gehen, sondern zunächst führen, im übrigen ganz unmotivierter Weise, die Trabanten den Gefangenen aus dem Kerker heraus, als dessen Eingang das Publikum die Altarraumtür vor sich sah. Wieder ist es deutlich: Hans Sachs war sich klar, daß seine Bühne einen dunklen Kerkerraum nicht darzustellen vermochte.

Als Gesamtergebnis dieser Betrachtungen haben wir demnach festzuhalten: eigentliche Dekorationen sind auf der Meistersingerbühne nicht vorhanden gewesen. Es ist also noch derselbe Zustand, der in einem 1534 zu Nürnberg anonym erschienenen Susanna-Drama angedeutet wird, wo im Prolog ausdrücklich von dem Garten, in dem die Handlung einsetzt, gesagt wird:

Diser gart ist gar hübsch und schön
Von kreutern vnd vil beumen grün,

1) Vgl. auch die oben erwähnte Umwandlung des Fensters in das Schloßdach im HS.

Welchen so euch zů sehen glůst,
Gar scharpff brillen jr haben můst[1]*).*

Fast fünfzig Jahre später schreibt der Nürnberger Kaufmann Balthasar Paumgartner aus Lucca in Italien einen Brief an seine Braut Magdalene Behaim in Nürnberg (15. Dez. 1582)[2]) und berichtet von den Mitteln, mit denen er außerhalb seiner Geschäftszeit die Langeweile sich zu vertreiben suchte: *Die zeitt ein weil mitt den comedyen zusehen zu gebrachtt, mitt solchen aber auch schon ein end hatt. Nach den weyhenachtt feyrtagen aber sollen anndere herkommen, sind aber gegen euern spyeln im s. Martha vnnd prediger closter nicht zu vergleichenn.* Offenbar bezieht sich dieser unvergleichliche Vorzug des italienischen Theaters nicht nur auf die Mitwirkung von Frauen, die Paumgartner hervorhebt, weil das natürlich seine Braut besonders interessieren muß, sondern auch auf die dekorative Ausstattung, die wie oben angedeutet, in Italien damals schon weit vorgeschritten war, während sich die Meistersingerbühne noch immer ohne Dekorationen behalf. Durchaus zu verwerfen ist aber anderseits die populäre Vorstellung, die ja bei gelegentlichen Aufführungen Hans Sachsischer Stücke heute oft in die Praxis übertragen wird, als ob beim Wechsel des Schauplatzes durch einen angehefteten Zettel das Publikum über den neuen Ort der Handlung unterrichtet worden wäre. Wir haben gesehen, durch welche Mittel Hans Sachs sein Publikum zu lenken wußte; er spricht zu ihnen gewissermaßen dasselbe, was in Shakespeares Heinrich V. der Chor zu den englischen Zuschauern sagt:

Still be kind,
And eke out our performance with your mind.

Requisiten.

Unter Requisiten verstehen wir, wie schon im Eingang des die Dekoration behandelnden Abschnittes auseinandergesetzt wurde, diejenigen auf der Bühne verwendeten Gegenstände, die im Gegensatz zu den nur in zwei Dimensionen ausgeführten Dekorationen in drei Dimensionen vorgeführt werden. Solchen Requisiten gegenüber ergibt sich auch für die Bühne der Meistersinger eine doppelte Frage: erstens, welche Requisiten werden verlangt und wie werden sie hergestellt? und zweitens, wie kommen die Requisiten auf die Bühne, wohin werden sie hier gestellt, sobald sie nicht nur in den Händen der Schauspieler bleiben, und endlich, wie werden sie wieder

1) fol. Aijb. Zitiert auch bei Genée, Lehr- und Wanderjahre des deutschen Schauspiels, Berlin 1882, S. 130.

2) Briefwechsel Balthasar Paumgartners des Jüngeren mit seiner Gattin, herausgegeben von Steinhausen (Stuttg. Lit. Verein 1895) S. 9 f.

von der Bühne fortgeschafft? Das erste ist also wesentlich eine Material-, das zweite eine Lokalfrage.

Wir beginnen nun für die Beantwortung der Frage nach dem Material mit dem HS. und halten uns wie immer in erster Reihe an die szenischen Bemerkungen, die uns auch hier wieder im allgemeinen das theatralische Element darzustellen scheinen. Ganz Theater ist z. B., wenn im „Florio" 1551 KG. 8, S. 327, der Held sagt: *Gieb ein sack mit ducaten her!* und die Bühnenanweisung dann vorschreibt: *Hertzog Aschelon geit im ein sack.* Einen Sack schlechtweg, nicht einen Sack mit Dukaten, wie der Epiker hier gesagt haben würde: der Regisseur wird natürlich nicht den Sack mit Dukaten füllen. In den Bühnenanweisungen des HS. werden nur verlangt: zwei Hämmer, Amboß und Korb für die Schmiede; Schlüssel, stählerne Stange, Streitaxt und andere Waffen für den Riesen und für Sewfrid; eine Nebelkappe, eine Wurzel und eine goldne Schale voll *confect* für den Zwerg; ein dünnes Tüchlein für Crimhilt, wie auch vorher Sewfrid schon ein *facilet* verwendet; endlich der Dolch zu Sewfrids Ermordung und Reisig, um seine Leiche zuzudecken. Es fragt sich zunächst, ob tatsächlich nur diese in den szenischen Bemerkungen genannten Gegenstände verwendet oder ob etwa auch Dinge, von denen im Dialog die Rede ist, vorgeführt worden sind: ob wir also etwa aus den Worten des Schmiedes (v. 136): *Nun so plas auf, vnd halt palt ein!* auf das Vorhandensein eines Blasebalgs schließen dürfen. Da ein solcher Blasebalg für den Fortschritt der Handlung völlig entbehrlich ist, so werden wir uns die bei der Besprechung der Dekorationen gemachten Erfahrungen zunutze machen dürfen und annehmen, daß der Dichter mit einem solchen Hinweis lediglich der Phantasie seines Publikums einen Hinweis für die lebendige Vorstellung des Milieus geben wollte. Natürlich ist es nicht ausgeschlossen, daß er einmal die szenische Bemerkung, die von einem unentbehrlichen Requisit berichtet, niederzuschreiben vergißt, und ein solcher Fall liegt auch im HS. vor, wo Crimhilt nach dem Kampf im Rosengarten zu dem siegreichen Dietrich nur spricht (v. 992 f.):

Nembt hin das rosenkrenzelein,
Darzw mein vmefang vnd kues,

wo aber dann eine szenische Bemerkung über die Bekränzung nicht folgt. Die langverheißene Vorführung dieser Krönung ist natürlich auch für das Auge unentbehrlich, und daß wir hier keinen Fehlschluß tun, beweist uns der Dichter selbst, indem er in dem ersten Drucke des Werkes den betreffenden Zusatz einfügt:

Sie setzt im den krantz auff, vmbfecht in, gibt im ein kuß[1]).

1) Diese Stelle steht zwar auch in Goetzes Neudruck der Sewfrid-Handschrift, ist aber nur ein dem Druck entnommener Zusatz des Herausgebers (vgl. Vorwort p. VIII).

Ähnliches läßt sich auch anderwärts beobachten; so kann man z. B. in der Opferung Isaak 1553 (KG. 10, S. 69) nur aus dem Dialog entnehmen, daß die Knechte das Holz für die Herrichtung des Opfers auf die Bühne gebracht haben: in der erweiterten Fassung des Stückes aus dem Jahre 1558 dagegen (*Abraham, Lott, sampt der Opfferung Isaac* KG. 10, S. 52) heißt es von den Knechten in der Bühnenanweisung ausdrücklich: *die tragen gespalten holtz vnnd ein kolfewr.* Häufig wird namentlich das Requisit dort noch nicht erwähnt, wo es auf die Bühne gebracht wird, obwohl es doch schon hier zu erwarten wäre, sondern erst viel später (z. B. KG. 13, S. 299, S. 301; 13, S. 313, S. 315; 13, S. 25, S. 27). Hans Sachsen mag in solchen Fällen erst während der Abfassung der Szene das Vorhandensein des Requisits als wünschenswert oder notwendig erschienen sein. Doch das sind verhältnismäßig seltene Ausnahmen. Im allgemeinen werden wir unsere Betrachtung auf die Requisiten zu beschränken haben, die in den Bühnenanweisungen erwähnt sind.

Umgekehrt fragt es sich nun aber: sind diese Requisiten auch wirklich alle vorhanden, alle erreichbar oder herstellbar gewesen? In den meisten Fällen wird man ja einfach mit den wirklichen Gegenständen selbst auf der Bühne haben agieren können; aber ihrer Verwendung waren doch auch gewisse Schranken gesetzt: die Kostbarkeit solcher Gegenstände oder die Schwierigkeit ihrer habhaft zu werden, die Gefahr, die bei ihrer Verwendung für die Personen der Schauspieler oder für das gesamte Spiellokal vorhanden war, die Größe oder die Form des betreffenden Dinges, die sich nicht mit den Verhältnissen des Bühnenraums vertragen hätten, die Schwere, die den Transport verhinderte, endlich dort wo es sich nicht um Sachen, sondern um lebende Wesen, besonders um Tiere handelte, die Unmöglichkeit, solche Mitspielende vollständig in den Dienst des Werkes zu zwängen. In allen solchen Fällen mußte man dazu greifen, statt des wirklichen Gegenstandes eine irgendwie geartete, mehr naturalistische oder mehr symbolische Nachbildung vorzuführen. Wir werden auch hier wieder nicht den Bühnenanweisungen allein entnehmen können, wie man sich in solcher Hinsicht auf der Meistersingerbühne verhalten hat, sondern werden uns zu diesem Zwecke mit den Nachrichten über andere Aufführungen, eventuell mit den Dramen-Illustrationen und endlich mit der Frage nach dem Stand des Kunstgewerbes auf denjenigen Gebieten zu beschäftigen haben, die für die Nachbildung in Betracht kamen.

Gerade die für den HS. verlangten Requisiten machen in solcher Beziehung nur geringe Schwierigkeiten: beinahe alle notwendigen Gegenstände waren leicht aus dem Alltagsleben zu beschaffen. Die güldene Schale mit *Confect* wird natürlich nicht aus Gold bestanden haben. Schwierigkeiten bietet höchstens der Amboß, dessen Gewicht das Hineinschaffen und Forttragen gewiß sehr

umständlich gemacht hätte. Es wird sich empfehlen, den Blick über den HS. hinaus auf die übrigen Werke Hans Sachsens aus den 50er und 60er Jahren zu richten.

Zwecklos wäre es, all die vielen kleinen Dinge hier aufzuzählen, die sich ohne sonderliche Schwierigkeit beschaffen ließen. Manches liegt der Sphäre des Bürgertums nicht eben nahe, aber es wird doch möglich gewesen sein, einen solchen Gegenstand zu besorgen, z. B. wenn im Tristan 1553 (KG. 12, S. 165) für den gestirnkundigen Zwerg eine *spera* gefordert wird. Ein Schild mit drei goldenen Lilien (KG. 13, S. 27) und eine Adlerfahne (KG. 11, S. 331) mußten gewiß ad hoc hergestellt oder doch wenigstens erst besonders zugerichtet werden; Musikinstrumente: Pauke (KG. 10, S. 179), Posaunen (KG. 10, S. 107) und Harfe (KG. 15, S. 42 u. ö.) waren gewiß auch nicht ganz einfach zu erreichen; andere Schwierigkeiten wieder machte es, wenn jemand einen Kram mit Borten und gestickter Arbeit auslegen sollte (KG. 20, S. 73, vgl. 12, S. 210, 214) oder wenn im Alexander 1558 (KG. 13, S. 517) eine dürre Haut gefordert wird, die an der einen Seite emporschnappt, wenn man an der andern auf sie tritt, oder wenn endlich wiederholt (z. B. KG. 8, S. 209) ein Kohlenfeuer gebracht wird, in dem vor unsern Augen etwas verbrannt werden muß: das war bei dem geringen Umfang der Bühne und der Nähe des hinteren Vorhangs natürlich ziemlich feuergefährlich. Eine Blume muß mitspielen (KG. 12, S. 72), ein Rosenbüschlein (KG. 12, S. 509), grüne Maien (KG. 13, S. 240), eine verdorrte Rose (KG. 13, S. 197) und endlich ein Lorbeerbaum (KG. 13, S. 473); aber wohl nur im letzten Falle können wir an die Verwendung einer wirklichen Pflanze denken, denn da Hans Sachsens Stücke zur Aufführung in den Wintermonaten bestimmt waren, würde die Beschaffung frischer Blumen und Zweige große Schwierigkeiten gemacht haben. Gemeine Feldsteine waren gewiß leicht zu bekommen, aber sie ließen sich nicht verwenden, wenn eine der Gestalten des Dramas mit Steinen zu Tode geworfen werden sollte. Daß der Dichter-Regisseur hier ein Surrogat gewählt hat, brauchen wir nicht nur zu vermuten: gerade hier haben wir eine Bühnenanweisung, die uns den rein theatralischen Stil der szenischen Bemerkungen besonders schlagend dartut. In der Tragödie Ahab 1557 (KG. 10, S. 411) ist Naboth dazu verurteilt worden, durch die falschen Zeugen gesteinigt zu werden, und da heißt es nun in der Bühnenanweisung: *Da werffen die zwen mit gemachten steinen zu, biß er fellt.*

Einen Graben auf der Bühne plastisch vorzuführen, läßt das bretterne Podium nicht zu; in der Trägödie Romulus und Remus 1560 (KG. 20, S. 164) aber ist erforderlich, daß Remus einen Graben überspringt, und da verlangt die szenische Bemerkung das Folgende: *Remus springt vbern graben, der da mit kreiden verzeichnet ist.*[1])

1) Die Worte *mit kreiden* stehen nur in der Handschrift.

In diesem letzten Fall ist das Material für die Herstellung des Nichtwirklichen das allereinfachste; wenn wir nun aber an ganze Gruppen von Dingen kommen, die unbedingt künstlich angefertigt werden mußten, wird es notwendig sein, mit einigen Worten auf jene Frage einzugehen, aus welchen Materialien denn solche Nachbildungen sich schaffen ließen. Am nächsten liegt es, durchaus an Holzschnitzereien zu denken, für die ja gerade in Nürnberg eine besonders ausgezeichnete Tradition vorhanden und deren Technik auch damals gewiß noch nicht ausgestorben war, wenn auch die glänzenden Zeiten des Veit Stoß († 1533) schon lange vorüber waren. Möglich wäre es aber auch, daß man manches in Papiermaché hergestellt hat; freilich geben die „Kunstbüchlein" des 16. Jahrhunderts, wie es scheint, über solches Verfahren noch keine Auskunft, da sie sich mit Angaben über die Kunst, Tinten und Farben zu bereiten, zu begnügen pflegen, und erst in der „Curiösen Kunst- und Werckschule" aus dem Ende des 17. Jahrhunderts (Nürnberg 1696) sich Anweisungen finden wie diese: „Fische nach dem Leben abzuformen und von Papier nachzugießen oder nachzuformen". Endlich könnte man in dem Jahrhundert, das das berühmte „Mädchen von Lille" geschaffen hat, wohl auch an die handwerksmäßige Verbreitung der Kunst, plastisch in Wachs zu arbeiten, denken; und wenigstens aus dem letzten Teil des 16. und dem Anfang des 17. Jahrhunderts sind uns die Namen von Nürnberger Künstlern überliefert, die als Ceroplastiker bekannt waren[1]). Ein Mittel zur Anfertigung der Steine, mit denen Menschen auf der Bühne zu Tode geworfen werden sollen, gibt der Luzerner „Bühnenrodel" vom Jahre 1545, dort wo er die Requisiten für David zusammenstellt, der den Goliath mit einem Steine tödlich trifft: dieser Stein soll ein hohles, mit Blut gefülltes und steinfarben angestriches Ei sein[2]).

Künstlich hergestellt mußten vor allen Dingen die Köpfe werden, die in Hans Sachsens Dramen fast jedes Jahr verlangt sind: *Johannis haupt:* 1550 (KG. 11, S. 209), *des grafen todt haupt* 1551 (KG. 8, S. 123, vgl. weiter KG. 8, S. 184; 13, S. 329); im Gideon 1556 (KG. 10, S. 165) werden gar *zwayer fürsten haubt* gefordert. Im Tristan 1553, KG. 12, S. 152 ist ein Drachenkopf vonnöten, und im Perseus 1558, KG. 13, S. 433 bringt der Held gar *das haubt Meduse mit den schlangen* getragen. Auch die Vorführung aus dem Leibe geschnittener Herzen (KG. 8, S. 33, KG. 13, S. 208) mag man dazu rechnen. Gerade hier, für die Vorführung abgehauener Köpfe besteht eine alte Tradition; der Kopf Johannes des Täufers wurde schon im Frankfurter und

1) Es sind Lorenz Strauch, Wenzeslas Müller und Christian Mahler; vgl. Demmin, Studien über die stofflichbildenden Künste und die Kunsthandwerke I, Leipzig 1887, S. 52. Vgl. auch Th. Hampe, Nürnberger Ratsverlässe über Kunst und Künstler 2 (Wien u. Leipzig 1904) Nr. 853. 2442. 2863.

2) Brandstetter: Germania 30, S. 208.

im Alsfelder Passionsspiel gezeigt[1]), und in dem Luzerner Bühnenrodel vom Jahre 1560, wo wir uns ja durchaus im Zuge der mittelalterlichen Tradition befinden, wird in bezug auf den Kopf des Johannes mit einem ausdrücklichen Wink für den herstellenden Künstler verlangt: *das gmacht Houbt jm glych.* Hier werden wir gewiß auch für die Bühne der Meistersinger im Zusammenhange mit der alten Tradition durchaus an Holzschnitzerei zu denken haben.

Es kommt aber auch vor, daß der Dichter jemandem den Kopf vor den Augen der Zuschauer abschlagen läßt. Das ist der Fall im König Saul 1557, KG. 15, S. 48, wo die Bühnenanweisung besagt: *Goliath fellt, David zeucht ihm sein schwerdt auß, hawet im den kopff ab, bringt in könig Saul.* Offenbar mußte hier der Darsteller den künstlichen Kopf über dem wirklichen tragen, was nebenher den Vorteil bot, daß er tatsächlich auf solche Weise auch den andern Darstellern gegenüber als Riese erschien. Dieses Verfahren hat offenbar in Luzern nichts Analoges, denn hier schreibt der Bühnenrodel vom Jahre 1583 ausdrücklich wieder vor[2]): *Er (Goliath) sol ouch ein contrafeteten Kopff gemacht haben, jme glych so vil möglich;* diese Ähnlichkeit wäre doch nicht notwendig, wenn der wirkliche Kopf des Darstellers dem Zuschauer nicht zu Gesicht käme.

Auf dieselbe Weise, also vermutlich mittelst Holzschnitzerei wurden wohl auch die Götterbilder hergestellt, die in den Bühnenanweisungen einiger Dramen verlangt werden: *das groß bildt* im Daniel 1557 KG. 11, S. 38 und der *abgott*, der Bel, vor welchen im Gott Bel 1559 KG. 11, S. 73 (vgl. 75) das Opfer gestellt wird. Auch Altäre sind einige Male unentbehrlich. Der Altar des einigen Gottes, der in der Empfängnis und Geburt Johannis und Christi 1559 KG. 11, S. 163 vorgeschrieben ist, an dem der Oberpriester Zacharias mit dem Rauchfaß das Opfer verrichtet, konnte auf die bequemste Art gezeigt werden, indem man ausnahmsweise einmal den Hintervorhang wenigstens zum Teil aufzog und auf solche Weise den wirklichen Altar der Marthakirche sichtbar werden ließ; angesichts des christlich-religiösen Charakters dieses Dramas war das keine Entweihung. Wenn dagegen in den Machabäern 1556 KG. 11, S. 104 ein Altar verlangt wird, so ist zwar wieder der Tempel zu Jerusalem gemeint: wenn aber hier die Benutzung des wirklichen Altars der Kirche schon deshalb ihr Bedenkliches hat, weil vor diesem Altar den heidnischen Göttern Opfer gebracht werden müssen, so ist an eine derartige Verwendung vor allem darum nicht zu denken, weil Mathatia nach Angabe der Bühnenanweisung den

1) Vgl. Heinzel, Beschreibung des geistlichen Schauspiels im deutschen Mittelalter, Hamburg 1898, S. 33. In der Frankfurter Dirigierrolle ist für die Erhängungsszene sogar eine vollständige Nachbildung des Judas, *facta ymago ad instar Juda* vorgeschrieben.

2) a. a. O. S. 330 f.

Altar umzuwerfen hat. Hier muß also ein Requisit ausgeholfen haben: schwerlich ein Altar, der aus gespaltenem Holz gebaut ist, wie er in der Bühnenanweisung des Abraham 1558, KG. 10, S. 53 (oder Opferung Isaac 1553, KG. 10, S. 71) sachgemäß verlangt ist. Vielmehr wird man wohl eine mit Steinfarbe angestrichene Kiste benutzt haben, so wie in der Auferweckung Lazari 1551, KG. 11, S. 251 auch der Stein vom Grabe des Lazarus als Requisit genannt wird. Diese Fähigkeit, mit Steinfarbe ausgestattete Requisiten aus Holz oder dergl. herzustellen, muß endlich auch dem Drama Perseus mit Andromeda 1558, KG. 13, S. 437 zugute gekommen sein. Hier wird die Versteinerung des Atlas durch das Haupt der Medusa vor den Augen der Zuschauer wenngleich auf eine recht naive Art vorgestellt: *Perseus helt ihm das haubt Medusa für; Atlas fleucht, kumbt wider, ist ein großer berg.* Der Darsteller des Atlas muß also abgehen, um sich hinter dem Vorhang ein einigermaßen bergartig erscheinendes Requisit über den Kopf zu stülpen. Dieser letzte Fall zeigt übrigens wieder mit schlagender Deutlichkeit, wie sehr diese Bühnenanweisungen Hans Sachsens aufs Theatralische gestellt sind.

Eine weitere Gruppe von Requisiten, denen gegenüber doch zuerst die Frage erörtert werden muß, inwiefern hier Nachahmung an Stelle der Verwendung der Wirklichkeit notwendig war, sind die Tiere. In der Göttin Circe 1550, KG. 12, S. 69 kann Hans Sachs von seiner Bühne eine völlige Verwandlung von Menschen, wie wir sie eben 1558 beim Atlas beobachtet haben, noch nicht verlangen: indem Circe die Gefährten des Odysseus zu Schweinen verzaubert, fordert die Bühnenanweisung: *sie deckt sie murmlent mit eim tuch, so gewinnen sie sewrüssel.* Diese *sewrüssel*, die sich die Darsteller unter dem Tuch anzustecken hatten und die hier noch als Symbol der ganzen Tiergestalt genügen müssen, sind sicherlich nicht wirkliche Fleischteile von toten Schweinen gewesen, sondern irgendwie aus bemaltem Holz oder dergl. hergestellt. Ebensowenig wird man in der Kleopatra 1560, KG. 20, S. 229 eine lebendige Schlange verwendet haben; eher schon ist es möglich, daß Pamphilus im Marschalk mit seinem Sohn 1556, KG. 13, S. 68 ein wirkliches blutiges Kalb im Sack getragen hat. Wenn Simson in dem Drama, dessen Held er ist, 1556, KG. 10, S. 199 *mit einem böcklin* eingeht, so war vielleicht auch hier ein lebendiges Tier zu verwenden; wie stand es mit der Darstellung des Widders in der Opferung Isaac 1553, KG. 10, S. 74 (= Abraham 1558 ibid. S. 56), der nur am Schluß des Stückes einen Augenblick sichtbar wird? Pferde auf die Bühne zu bringen, hat der Dichter ganz vermieden, nicht weil sie nicht nachzubilden, sondern weil sie für die unbedeutende Bühnengröße zu gewaltig gewesen wären; und noch weniger natürlich führt er einen Elephanten vor, wo es der Stoff wünschenswert machte: im König Sedras 1560, KG. 16, S. 169 ff. werden dem Helden alle möglichen

Geschenke überbracht, darunter zwei weiße Rosse und ein Elephant; aber nicht nur werden diese in den Bühnenanweisungen im Gegensatz zu den andern Gaben nicht genannt, sondern es heißt in der Rede des den Elephanten überbringenden Boten ausdrücklich: *Dein knecht das vnten empfangen han.* Anders dagegen steht es mit den Hunden. Zweimal werden in Hans Sachsens dramatischen Arbeiten Hunde von der szenischen Bemerkung verlangt, einmal in der Beritola 1559 KG. 16, S. 108: *Der jeger blest. Die hund lauffen, vnd Beritola lauft aus der hölen, wehret mit eim reiß vor den hunden, der jeger nimbt die hund zu ihm,* und im Esopus 1560 KG. 20, S. 123: *Esopus rufft dem hund . . . . . Das hündlein nagt das diech ab.* Hier zeigt sich deutlich, daß an künstliche Hunde nicht zu denken ist, da sie ja agieren müssen; anderseits ist es mit Hunden auf der Bühne, die leicht zu wenig und leicht auch zu viel tun können, eine gefährliche Sache. Bezeichnend aber scheint es zu sein, daß diese beiden Dramen aus zwei aufeinanderfolgenden Jahren: 1559 und 1560 stammen: offenbar hatte man um diese Zeit ein paar besondere gut dressierte Tiere zur Verfügung. So sehen wir also im ganzen keine Einheitlichkeit in bezug auf die Darstellung der Tiere, sondern künstliche und wirkliche durcheinander. Durchaus entspricht das wieder der mittelalterlichen Tradition: auch in den geistlichen Dramen der vorangehenden Jahrhunderte hatte man wirkliche Tiere und daneben bloße Nachbildungen vorgeführt, die ersteren um so leichter, als dort ja bei der Darstellung auf dem öffentlichen Marktplatz jene Rücksichtnahme auf die Größenverhältnisse der Bühne fortfiel. Dort kommen also die heiligen drei Könige und andere auch ruhig auf Pferden geritten, dort ist im Benediktbeurer Weihnachtsspiel Balaams Esel offenbar ein wirklicher Grauschimmel, denn er redet nicht. Bei der Vorführung der Sintflut und anderwärts werden wirkliche Tauben und andere Vögel verwendet. Dagegen spricht im Alsfelder Passionsspiel der Hahn, in dem Wolfenbüttler Sündenfalle die Schlange: hier kann es sich also nur um künstliche Tiernachbildungen gehandelt haben, in denen menschliche Darsteller steckten[1]). Die gleiche Doppelheit der Darstellung finden wir dann auch im 16. Jahrhundert in den Luzerner Bühnenrodeln: für Abels Opfer wird ein hölzernes Lamm, das mit Hobelspänen angefüllt ist und darum leicht brennt, oder gar ein baumwollenes Tier 1545 und 1583 verlangt[2]). Zur Darstellung der Seele des Judas wird im Anschluß an eine ganz übereinstimmende mittelalterliche Tradition[3]) ein Hahn gefordert, und die Bühnenrodel betonen ausdrücklich: *ein gerupfften lebenden hanen.* Am deutlichsten ist es 1560 bei der „Rüstung" des Abraham, wo *ein*

1) Vgl. Heinzel a. a. O., S. 34 ff., S. 194.
2) Germania 30, S. 207, 327.
3) Vgl. Heinzel, S. 104.

Esell und *ein gmachter Wider* unterschieden werden. Daß man aber nicht nur auf die Marktbühne des alten Spiels, sondern auch auf den Schauplatz des neuen bürgerlichen Dramas zu Hans Sachsens Zeit wirkliche lebendige Tiere führte, beweist eine szenische Bemerkung in jenem Hiob-Drama des Johannes Narhamer aus dem Jahre 1546, das wir uns schon bei der Behandlung der Dekorationen einmal zunutze gemacht haben[1]). Hier heißt es ausdrücklich (fol. B IV a): *einer blest Fewer aus auff die Schaf, der man denn iij oder iiij auffm Palast mus haben . . .* und weiter *vnd treiben das Vihe weg, wie man dann ein Kalp oder zwey also das die Hirten beg ihn fuhren haben mus.*

Mit der auf solche Art erledigten Frage nach der Vorführung von Tieren ist das Problem der Darstellung ganz kleiner Kinder nahe verwandt. Sie spielen in Hans Sachsens Drama eine große Rolle; meist wird ausdrücklich vorgeschrieben, daß sie gewickelt sind, z. B. in der Unschuldigen Kaiserin 1551, KG. 8, S. 142, in der Kindheit Mose 1553, KG. 10, S. 84; im Abraham 1558, KG. 10, S. 43; im Cyrus 1557, KG. 13, S. 297 wird das Kind gewickelt gebracht, S. 300 decken der Hirt und seine Frau es auf. In allen diesen Fällen wird man zweifeln können, ob irgend eines Meistersingers Frau ihren Säugling hier für die Theaterzwecke hergegeben hat; unmöglich wäre es nicht. Wenn dagegen in der Zerstörung Jerusalems 1555, KG. 11, S. 330 es von Sabina heißt: *sie küst das kindt, schneidt ihm darnach die kälen ab mit vmbgewenten angesicht*, so wird man sicherlich der Ansicht sein, daß hier eine Puppe zur Verwendung gekommen ist. Zwar werden auch Personen, die ganz bestimmt durch wirkliche Darsteller verkörpert worden sind, auf der Bühne vor den Augen des Zuschauers scheinbar getötet, die Zunge wird ihnen ausgeschnitten und dergl. mehr; aber wenn sich solche Scheinverletzungen mit Erwachsenen leicht ausführen ließen, so war es doch sicherlich zu gefährlich, an hilflosen Kindern mit immerhin gefährlichen Waffen und noch dazu *mit vmbgewenten angesicht* herumzuhantieren. Völlig entscheidend aber sind die Bühnenanweisungen in der Empfängnis und Geburt Johannis und Christi 1557, KG. 11, S. 194, wo es u. a. heißt: *Der knecht reist das kind bey dem kopff von ir, stößt sie hinweg . . . Er schlecht das kindt an ein wandt, durchsticht es, lest es liegen.* — Dagegen ist für die Darstellung des dreijährigen Knaben in der Kindheit Mosis 1553, KG. 10, S. 92 unbedingt ein Kind verwendet worden: der kleine Moses hat zwar nicht zu sprechen, aber zu agieren. Fragen wir nun auch hier wieder nach dem Verhältnis zur mittelalterlichen Theatertradition, so lassen uns die szenischen Bemerkungen der geistlichen Dramen insofern im Stich, als nirgendswo mit

1) Vgl. o. S. 651. Der Schauplatz muß hier allerdings die Nürnberger Bühne an Größe wesentlich übertroffen haben.

Sicherheit auf die Verwendung von wirklichen Kindern oder Puppen ein Schluß getan werden kann[1]). Lehrreich sind dagegen wieder die Luzerner Aufführungen des 16. Jahrhunderts. In einem Bühnenrodel vom Jahre 1583 ist für die vier Weiber, deren Kinder Herodes ermorden läßt, die folgende *Rüstung* vorgeschrieben: *Sie sond ouch haben jre Wiegen vnd die gemachte Kindlin;* dagegen wird für Maria angegeben: *zur Wiehnacht sol sy ein subers Knäblin haben, vngefarlich 1järig in einem schönen Hemmetlin . . . . . .*[2]). Auf der Lyoner Darstellung jener Szene der Terenzischen Andria, in der das Kind auf die Straße gelegt wird, und die wir vielleicht heranziehen dürfen, weil wir, wie im zweiten Teil dieses Buches gezeigt wird, für den Lyoner Terenz Zusammenhang mit dem wirklichen Theater annehmen können, läßt sich zwar dem Wickelkind selber nicht ansehen, ob ein wirklicher Säugling oder eine Puppe gemeint ist; der Umstand aber, daß ihm fürsorglich ein Zweig untergelegt ist, läßt wohl darauf schließen, daß der Künstler ein lebendiges Kind im Sinne hatte. — Im ganzen werden wir sagen dürfen: wenn wir bei Hans Sachs nicht in allen Fällen mit Sicherheit entscheiden konnten, um was es sich handelte und anderseits neben der zweifellosen Verwendung von Puppen doch ebenso zweifellos wenigstens ein dreijähriges Kind die Bühne beschreiten sahen, so entspricht dieser schwankende Zustand offenbar den auch sonst herrschenden Theaterverhältnissen jener Zeit.

In all den bisher erörterten Fällen handelte es sich um die Art und Weise, auf die sich die Nürnberger Bühne mit der Darstellung der für die Handlung unbedingt notwendigen Requisiten abfand. Sie brachte es aber wenigstens in einem Falle soweit, auch der Schaulust des Publikums auf dem Gebiete der Requisiten kurz vor dem Abschluß der Hans Sachsischen Tätigkeit eine entschiedene Konzession zu machen. Diese Konzession bezieht sich auf die Vorführung eines wirklichen Schiffes. Wie der Dichterregisseur auch dort, wo der Stoff die Verwendung eines Schiffes nahe legte, sich ohne entsprechendes Requisit zu helfen vermochte, zeigt deutlich das Drama Die Unschuldige Kaiserin vom Jahre 1551: KG. 8, S. 146. Hier ist nach dem früher bei der Behandlung der Dekorationen erörterten Verfahren im Dialog sehr viel vom Schifflein die Rede, und wir erblicken den *schiffmann mit seinem ruder;* die Szene auf dem Schiff selber aber ist vermieden, und wir sehen den Schiffsmann nur auftreten und nachher wieder abgehen. Ganz anders aber wird es seit dem Jahre 1559. Im August vollendet Hans Sachs seine Beritola; hier wäre (KG. 16, S. 105 ff.) jenes eben charakterisierte Verfahren wieder sehr gut am Platze gewesen. Tatsäch-

1) Wieso Heinzel, Beschreib. d. geistl. Schausp., S. 33 mit solcher Sicherheit Puppen einsetzt, ist mir nicht begreiflich.

2) Vgl. Germania 30, S. 332 f.

lich aber heißt es in der szenischen Bemerkung: *Beritola kombt mit dem schiff* und nachher: *Beritola küsset die knaben vnd steigt auß dem schiff. Sie fahrn mit dem schiff ab.* Und aus dem dazwischenliegenden Dialog sehen wir, daß sich auf diesem Schiff außer Beritola auch die Amme mit Beritolas beiden Kindern befunden haben muß. Gleich im Oktober desselben Jahres nutzt nun Hans Sachs in der Komödie Wilhalm von Orlientz das neugeschaffene Requisit wieder aus; der verwundete Held kommt zum Fährmann, der ihn übersetzen soll, und während es für die Handlung vollkommen gleichgültig ist, ob diese Überfahrt sich vor unsern Augen vollzieht, während Hans Sachs in früheren Jahren den Helden mit dem Fährmann einfach hätte abgehen lassen, heißt es hier (KG. 16, S. 82) von Wilhalm: *er . . tritt ins schiff, fehrt mit im ab.* Zum dritten Mal bekommt das Publikum dann das beliebt gewordene Schaustück in der Kleopatra des Jahres 1560 zu sehen. Die Seeschlacht bei Actium wird hier zwar (KG. 20, S. 217 f.) in der gewöhnlichen Weise als Landkampf dargestellt; zum Schluß aber steht in der szenischen Bemerkung: *Da schlagen sie lang an einander, in dem fehret die königin darvon.* Offenbar hat sie während des Kampfes in jenem Schiffsrequisit gesessen, das man sich in all den drei gekennzeichneten Fällen so vorzustellen hat, daß ein schiffähnliches Ding auf Rädern durch den hinteren Vorhangsspalt ein Stückchen auf die Bühne hinausgeschoben und dann wiederum von hinten zurückgezogen wird. — Dieser ganzen Theorie, daß es sich hier wieder einmal um eine Vervollkommnung eines szenischen Apparates handelt, die erst in die letzten Jahre von Hans Sachsens Regisseur-Tätigkeit fällt, scheint nun freilich ein Drama im Wege zu sein: der Prophet Jonas aus eben jenem Jahre 1551, in welchem wir Hans Sachs vorhin noch durchaus ohne Schiffsrequisit auskommen sahen. Hier heißt es gleich im ersten Akt (KG. 11, S. 82 ff.): *Belus, der erst schiffmann im schiff, spricht . . . . . Jona gibt im gelt und steigt in das schiff . . . . . Sie faren herumb . . . . . Sie werffen Jona auß dem schiff . . . . . Sie faren dahin im schiff.* Mir scheint aber diese ganze Darstellung nicht ursprünglich zu sein. Die komplizierte Technik, mit deren Hilfe das Schiff hier auf der ganzen Bühne herumfahren könnte, wäre dem bescheideneren Verfahren der späteren Jahre sogar weit überlegen. Wie man Jonas aus diesem Schiff in den Walfischbauch werfen soll, aus dem er dann im Anfang des nächsten Aktes herauskommt, ist auch nicht recht begreiflich. Daß es mitten in der geschilderten Szene von dem einen Schiffer, der doch auf dem Fahrzeug sitzen muß, plötzlich heißt: *Balim, der ander schiffmann, kummet . . .* widerspricht auch durchaus der Situation. Dagegen ist im Dialog dieser Szene so viel vom Schiff die Rede, daß wir durchaus an des Dichters Kunstgriff erinnert werden, das nicht Vorgestellte durch häufige Nennung

des Wortes in der Phantasie der Zuschauer aufsteigen zu lassen. Endlich wäre es doch ganz unbegreiflich, wenn Hans Sachs ein vorhandenes und so ausgezeichnetes Requisit in der Zwischenzeit zwischen 1551 und 1559 auch da nicht verwendet haben sollte, wo der Stoff es im äußersten Maße wünschenswert erscheinen ließ, also z. B. im Tristan-Drama vom Jahre 1553. Haben wir nun aber irgendwie die Möglichkeit, eine nachträgliche Redaktion des Propheten Jonas zu behaupten? Dieses Stück liegt uns nur in der Fassung der Folio-Ausgabe vor, Hans Sachsens Handschrift ist verloren, und wir haben als Rest der etwaigen ursprünglichen Gestalt nur die Eintragung in des Dichters General-Register. Hier zeigt sich nun zwar, daß am Dialog kaum etwas Wesentliches verändert sein wird, da die Anzahl der Verse die gleiche geblieben ist; wohl aber sind die ursprünglichen fünf Akte jetzt in vier verwandelt, in den szenischen Bemerkungen sind also Veränderungen vorgenommen, und wir haben somit durchaus das Recht, jene auf das Schiff bezüglichen Angaben für interpoliert zu erklären. Die Bühne wird ursprünglich, wie es dann z. B. auch im Tristan der Fall ist, während längerer Zeit einfach das Verdeck des Schiffes dargestellt haben, das sich der Zuschauer nach den Andeutungen des Dialogs zurechtzulegen hatte. Unter dieser Voraussetzung sind die szenischen Vorgänge jenes Aufzuges, die auf dem doch unbedingt nur kleinen Schiffsrequisit unmöglich hätten dargestellt werden können, zwanglos zu erklären, nun ist vor allem jenes *kummet* begreiflich, und wenn Jonas aus dem Schiff geworfen wird, heißt das nichts anderes als: er wird nach der früher öfter erörterten Art in die von uns entdeckte Altarraumtür gestoßen, aus der er dann im nächsten Akte wieder auftaucht, als käme er aus dem Walfischbauch. Die redaktionelle Arbeit Hans Sachsens aber, bei der er das Jonasdrama für die Aufnahme in die Gesamtausgabe seiner Werke zurecht machte, fällt in das Jahr 1561, in die Zeit also, in der er eben die Wirkung jenes neuen Requisits in drei Fällen erprobt hatte; es mußte ihm also nahe liegen, hier nachträglich ein paar szenische Anweisungen einzuschieben, die das Schiff nun auch dem älteren Drama dienstbar zu machen suchten.

Ein einigermaßen ähnliches Requisit hat auch die mittelalterliche Bühne schon gekannt, insofern die Arche Noae als ein großes Boot vorgestellt wurde[1]); den Kahn, der bei der Züricher Aufführung des Wilhelm Tell verwendet worden ist, werden wir in diesem Zusammenhange nicht nennen dürfen, weil es sich hier um ein wirkliches Boot gehandelt haben wird, das auf dem Wasser schwamm. Daß aber die Technik um die Mitte des 16. Jahrhunderts imstande war, eine solche auf Rädern gehende Schiffsnachbildung herzustellen,

1) Vgl. Heinzel, S. 32.

brauchen wir nicht nur als selbstverständlich anzunehmen: ein Einzelblatt z. B., das uns den Brüsseler Festzug bei der Totenfeier für Karl V. im Jahre 1558 vorführt[1]), gibt uns eine deutliche Vorstellung davon, wie ein solches auf Rädern laufendes Schiffsmodell ausgesehen haben mag.

Und da wir nun hier von einem Schaustücke gesprochen haben, so mag anhangsweise gleich auch vom Feuerwerk die Rede sein, das ja streng genommen zu den Requisiten nicht gehört. Wenn wir den Begriff Feuerwerk sehr weit fassen, so enthält auch der HS. eine dahingehörige Stelle. In der großen Bühnenbemerkung nach Vers 198, in der Sewfrids Kampf mit dem Höhlendrachen geschildert wird, heißt es: *der trach geit die fluecht, lauffen paid ab. Daus macht Sewfrid ain rawch, sam verprenn er den trachen.* Der Rauch mußte also für den Zuschauer sichtbar hinter dem die Bühne abschließenden Vorhang aufsteigen; es war immerhin einigermaßen feuergefährlich, in dem engen Raum zwischen Vorhang und Altar eine derartige Manipulation vorzunehmen. Wie man sich geholfen hat, zeigt eine szenische Bemerkung im Alexander 1558 (KG. 13, S. 518), wo der weise Calanus hinter der Szene sich selbst den Flammentod gibt: *Da mag man aussen mit nassem stro ein rauch machen, samb verbren er sich . . . . .* Aber auch größere Anforderungen werden gestellt, zu deren Ausführung eine wirkliche Feuerwerkskunst gehört. Im Gideon 1556 (KG. 10, S. 151) lesen wir: *Gideon setzt korb vnd hafen nider, geust die brü auß; der engel rürts mit dem stab an, geht fewr raus,* und im Abraham 1558 (KG. 10, S. 35) heißt es beim Untergang Sodoms: *Nach dem fecht es an, regnet fewer.*

Von den Feuerwerkskünsten des mittelalterlichen Theaters wissen wir wieder nichts zu sagen; Donner und Blitz wird hier allerdings vielfach verlangt[2]), aber über das Wie der Ausführung ist nichts gesagt. Hans Sachs scheint für die Darstellung des Gewitters die Pyrotechnik nicht bemüht zu haben; wenigstens heißt es in Romus und Remulus 1560 (KG. 20, S. 180): *Da machet man ein gerümpel als ob es donner und ein vngestümm wetter sey,* dasselbe „Gerümpel", das auch andere akustische Hergänge hinter der Bühne andeuten muß; im Simson 1556 (KG. 10, S. 213) z. B. steht: *Der knab führt Simson hin; denn wirt ein groß gerümpel, samb falle das rathauß ein,* und ebenso werden im Josua 1556 (KG. 10, S. 108) Jerichos Mauern umgeblasen: *Die statt felt mit gerümpel.* Die Schweizer Bühnenrodel aus dem Ende des 16. Jahrhunderts empfehlen für pyrotechnische Zwecke besonders ein Pulver, das man in Mailand ausgezeichnet herzustellen verstände[3]). Narhamers

1) Abgebildet bei Hymans, Bruxelles à travers les âges 1881. 1, S. 81.
2) Vgl. Heinzel, S. 32.
3) Brandstetter, Die Regenz bei den Luzerner Osterspielen 1886, S. 11.

Hiobdrama vom Jahre 1546 liefert auch wieder einen kleinen Beitrag; hier heißt es (fol Aviija) bei der Schilderung von Hiobs Opfer: *Jetzt bet er zu Gott vnd thut sein opffer, wie man das von Wollen, oder Flachs, mag zurichten, das vom Fewer so es angezündet, inn die höhe geführt.*

Im übrigen scheint die Geschichte der Feuerwerkskunst noch ganz ungeschrieben zu sein. Daß diese Kunst aber in Nürnberg zu Hans Sachsens Zeit schon auf einer ansehnlichen Höhe sich befand, die es dem Regisseur ermöglichte, Feuer regnen und aus einer Flüssigkeit eine Flamme hervorgehen zu lassen, entnehmen wir nicht nur jener oben zitierten Stelle aus Hans Sachsens Gedicht über Karls V. Einzug in Nürnberg[1]; ein bildender Künstler jener Periode, der während des letzten Teils der theatralischen Tätigkeit Hans Sachsens nach Nürnberg kam, Jost Amman, hat uns ein Blatt hinterlassen, auf dem ein Feuerwerk dargestellt ist, welches im Jahre 1570 auf der Burg zu Nürnberg stattfand[2]; hier sehen wir verschiedenartige Raketen steigen, die durchaus mit den heutigen Leistungen auf diesem Gebiete übereinzustimmen scheinen.

Nachdem wir so hinsichtlich der Requisiten die Materialfrage behandelt haben, treten wir nun an die

Lokal- und Personalfrage

heran. Wer bringt die Requisiten auf die Bühne und woher werden sie gebracht? Am einfachsten steht es jedenfalls um diejenige Gattung von Requisiten, die nicht vom Beginn der Szene an, in der sie gebraucht werden, in dem Raume sich befinden dürfen, den die Bühne gerade darstellt. In diesem Falle müssen sie also aus einem andern Raum geholt werden. Der Dichter pflegt einen Auftrag dazu an eine bestimmte Person erteilen zu lassen, und der terminus technicus, der in diesem Falle zur Anwendung kommt, scheint *bringen* zu sein. Hier steht es mit den Requisiten und mit der Art, in der sie auf die Szene kommen, nicht anders als mit den Personen, die erst während der Szene hinzugeholt werden, und auch in bezug auf sie kommt der Ausdruck *bringen* zur Verwendung. Das sehen wir auch im HS., wo es nach v. 99 heißt: *Der herolt naigt sich, get ab, pringt Sewfrid* und nach v. 252: *Der herolt pringt Crimhilden.* In diesen beiden Fällen, die wir nicht durch analoge aus andern Dramen vermehren wollen, treten Sewfrid oder Crimhild mit dem Herold durch den Hintervorhang oder durch die Sakristeitür auf die Bühne. — *Bringen* steht auch dort, wo nicht eine auf der Bühne stehende Person den Befehl zum Herbeiholen einer Sache erteilt, sondern wo der Auftrag von einer draußen befindlichen

1) Vgl. oben S. 63f.

2) Expl. im Berliner Kupferstich-Kabinett; vgl. Andresen, Le peintre-graveur.

Persönlichkeit ausgeht oder wo die Herbeischaffung aus eigenem Antriebe des Auftretenden erfolgt, der kurz vorher zu solchem Zwecke die Bühne verlassen hat; so im HS. nach v. 679: *Der zwerg pringt ain güelden schalen mit confect vnd spricht* . . . . . ferner z. B. KG. 12, S. 377, 477, 509; 13, S. 27. In allen diesen Fällen werden die Hauptaufgänge der Bühne benutzt, ohne daß das der Phantasie der Zuschauer irgend welche Störung bereiten kann.

Mit der weitaus größeren Zahl von Requisiten steht es anders. Sie befinden sich gleich von Beginn der Szene an in dem Raume, in dem diese spielt, oder es liegt wenigstens nichts daran, zu betonen, daß sie erst herbeigeschafft werden müssen: sie sind irgendwo, und es kommt nur darauf an, sie möglichst schnell an der betreffenden Stelle der Handlung zur Hand zu haben. Hier ist der einfachste Fall der, daß die betreffende Person, die den Gegenstand braucht, ihn gleich in ihren ersten Worten erwähnt oder daß sie in der vorhergehenden Szene, an der sie beteiligt war, ihn in der Hand tragend abgegangen ist. So ist es im HS. z. B. vor v. 193: *Sewfrid kumpt mit dem korb* oder vor v. 499: *Der ries Kuperan tregt ain grosen schluessel;* dieser Fall ist so häufig, daß wir darauf verzichten können, die Beispiele aus Hans Sachsens sämtlichen Werken zusammenzustellen, und der normale Ausdruck ist hier durchaus: *kummt mit* . . oder *geht ein mit;* fließend sind hier natürlich die Grenzen nach der Seite des Kostüms hin, da man z. B. kaum noch wird sagen können, ob das Gebetbüchlein, das der Einsiedler mitbringt, und sein Rosenkranz als dauerndes Requisit bezeichnet oder zur Kleidung gerechnet werden müssen. Hier wird also das Requisit im Beginn der Szene genannt, weil es eben sofort gebraucht wird. Auch sonst aber ist es Hans Sachsens Prinzip, in der szenischen Anweisung das Requisit erst da namhaft zu machen, wo es für die Handlung notwendig wird, ohne daß da noch von einem *bringen* oder dergl. die Rede ist.

Die Frage ist nun die: wo befinden sich derartige Requisiten, ehe sie gebraucht werden? Sollen wir annehmen, daß vor dem Beginn jeder Szene, in der ein Requisit zur Verwendung kam, nicht zur Handlung gehörige Theaterdiener erschienen und vor den Augen des Publikums das Requisit auf die durch keinen Vorhang abgeschlossene Bühne stellten? Die Frage ist wichtig, denn wenn wir sie bejahen müßten, würde es sich ergeben, daß die Bühne der Meistersinger an die Phantasie ihrer Zuschauer nicht nur die Anforderung stellte, dorthin im Geiste etwas zu zaubern, wo tatsächlich nichts war, sondern daß ihr auch zugemutet wurde, eine fortwährende Illusionsstörung, ein ständiges Herausgerissenwerden aus der mühsam geschaffenen fremden Welt auf sich zu nehmen. Es wird sich von vorneherein empfehlen, so lange es irgend angeht, nicht mit einer derartigen Annahme zu rechnen, sondern zu ver-

suchen, wie weit wir aus den szenischen Verhältnissen heraus die Lösung jener Aufgabe auf andere Art zu erklären vermögen.

Das einfachste Verfahren war ganz gewiß dies, daß der betreffende Gegenstand, auch wo er nicht sofort im Beginn der Szene in die Handlung hineingezogen wurde, von einer der auftretenden Personen mitgebracht ward. In sehr vielen Fällen war das natürlich auch dem Sinn nach sehr gut möglich. Daß z. B. im Alt reich burger (KG. 12, S. 131) der Vater beim Auftreten den Wechsel schon in der Hand hält, den er dann seinem Schuldner Lamprecht bei der Rückgabe der entliehenen Summe wieder zustellt, bedeutet keine Zumutung an den Intellekt der Zuhörer, da wir alsbald hören, daß er den Schuldner an diesem Tage erwartet hat. So mag auch Frau Glück im Fortunatus (KG. 12, S. 192 ff.) den Glücksseckel, den sie nachher dem Helden übergeben wird, von vornherein in der Hand tragen. Etwas bedenklicher ist es vielleicht schon, wenn in der Rosamunda (KG. 12, S. 406) König Albuinus gleich mit jenem aus dem Schädel des Gepidenkönigs gefertigten Pokal erscheint, aus dem er nachher seine Gemahlin zu trinken zwingt; da er sich aber gleich in seiner ersten Rede dieser Trophäe rühmt, wird es auch nicht zu sehr befremdet haben, wenn er diesen Becher von vornherein in der Hand hielt. Aber nicht in allen Fällen liegt die Möglichkeit dieses Verhaltens vor, selbst wenn wir eine kleine Unwahrscheinlichkeit mit in den Kauf nehmen. Wenn im Verlauf einer Unterredung ein Gegenstand gefordert wird, an den der Mitunterredner unmöglich vorher schon gedacht haben kann, so geht es auch nicht an, ihn schon vorher ihm in die Hand zu geben. So steht es, um ein paar Beispiele herauszugreifen, im Florio (KG. 8, S. 327), wo Florio im Gespräch mit dem Herzog Aschelon an ihn die Forderung stellt: *Gieb ein sack mit ducaten her!* und wo es dann in der szenischen Bemerkung heißt: *Hertzog Aschelon geit im ein sack*, oder im Alt reich burger (KG. 12, S. 132), wo der Vater von seinem Sohne eine Goldwage verlangt, eine Forderung auf die der Sohn vorher unbedingt nicht gefaßt gewesen sein kann und die er dann doch sofort zu erfüllen vermag. Daß Hans Sachs auch in solchen bedenklichen Fällen gelegentlich nicht davor zurückscheut, den betreffenden Gegenstand von vorneherein mitbringen zu lassen, scheint eine Stelle im Cyrus (KG. 13, S. 329) zu zeigen; hier heißt es: *Thomiris, die küngin, kumbt mit einer bulgen mit blut vnnd spricht.* Nachdem sie dann in vierzehn Versen den Ruhm ihres Sieges verkündet und einige Anweisungen für die Ihrigen gegeben hat, fährt sie, von dem Haupte des Königs Cyrus redend, fort:

Bringt auch ein gfeß mit menschenblut,
Darinn man sein haubt trencken thut,

sie gibt also den Befehl das herbeizuholen, was sie in Wirklichkeit

schon in der Hand hält. Tatsächlich aber wird hier wohl nur ein Versehen des Dichters vorliegen, er wird vergessen haben, daß er die Königin bereits mit jenem Gefäß hat auftreten lassen. Darauf deutet auch eine nach weiteren zehn Versen folgende szenische Anweisung: *Sie stöst das todt haubt in ein gefeß mit blut.* Hans Sachs hätte nicht „ein", sondern „das" Gefäß geschrieben, wenn er noch im Sinne gehabt hätte, daß es schon einmal erwähnt war.

So werden wir für eine große Anzahl von Fällen doch nach einem andern Ausweg zu suchen haben. Woher nehmen, um ein charakteristisches Beispiel aus dem HS. zu bringen, Sewfrids Mörder das Reisig, mit dem sie nach v. 1073 laut Angabe der szenischen Bemerkung seine Leiche zudecken? Gibt es einen Platz auf der Meistersingerbühne, der nicht eigentlich draußen liegt und an den die betreffenden Gegenstände doch erst im entscheidenden Moment unauffällig von außen her gesetzt zu werden brauchen? Ein solcher Platz ist auf der von uns rekonstruierten Bühne tatsächlich vorhanden; es ist die Stelle, die uns schon aus so mancher Verlegenheit geholfen hat: die neuerschlossene Altarraumtür. Sie stellt in der größten Mehrzahl der Stücke für den Zuschauer keinen Aufgang zur Bühne und keinen Abgang vor, ja, sie ist sozusagen gewöhnlich überhaupt nicht vorhanden: eine Öffnung von geringer Höhe, die man leicht übersieht. Von hier aus nun ließen sich, ohne daß die auf der Bühne befindlichen Personen abzugehen brauchten. und ohne daß ein Theaterdiener sichtbar wurde, beliebige Gegenstände im entscheidenden Moment heraufreichen. Von hier also konnten z. B. im HS. die drei Brüder das Reisigbündel nehmen, um Sewfrids Leiche zu bedecken. Gelegentlich läßt sich sogar der Zusammenhang dieser neuen Aufgabe der Altarraumthür mit ihren sonstigen Funktionen deutlich machen. Im Abraham 1558 (KG. 10, S. 38) heißt es von Lots Töchtern, die ihren Vater trunken machen wollen: *Die töchter nemen wein in ein güldine schaln.* Da wir nun vorher gehört haben, daß Lot mit seinen Töchtern in einer Höhle hauste, empfahl es sich besonders, die beiden Mädchen den Wein und die Schale aus der Altarraumtür nehmen zu lassen, die ja auch sonst, wie wir gesehen haben, der Phantasie des Zuschauers als Eingang zu einer Höhle gelten mußte. Wenn im Fortunatus 1553 (KG. 12, S. 201 f.) der Sultan aus seiner Schatzkammer den Wunschhut herausnimmt, um ihn dem Fortunat zu zeigen, so war es gewiß besonders praktisch, daß er ihn aus jener Türöffnung nahm: sie stellte in diesem Falle zugleich die Schatzkammer dar, auf deren sonstigen köstlichen Inhalt der Eigentümer seinen Gast in den der Überreichung des Hutes vorausgehenden zwanzig Versen genau aufmerksam macht. Wenn in Nabot 1557, KG. 10, S. 411 die zwei falschen Zeugen den Angeklagten mit Steinen zu Tode werfen, so wird es ihnen um so leichter, die *gemachten steine* aus

der Altarraumtür zu nehmen, als sie ihr nach der ganzen Bühnensituation offenbar am allernächsten stehen. Aber auch sonst wird die Verwendung dieser Stelle der Bühne fast aus allen Schwierigkeiten heraushelfen. Nun könnte man aber vielleicht noch der Meinung sein, in allen diesen Fällen, wo es ausgeschlossen erscheint, daß eine Person gleich im Beginn der Szene mit dem betreffenden Requisit auftritt, sei irgend jemand hinter den Vorhang gegangen und habe von dort den Gegenstand herbeigeholt; es werde also hier nicht anders verfahren als in denjenigen Situationen, für die wir oben den terminus technicus *bringen* als bezeichnend angesehen hatten. Es läßt sich aber zeigen, daß Hans Sachs diese *Bringe*-Fälle von den hier in Betracht kommenden ganz charakteristisch und zwar nicht nur durch die Verwendung jenes terminus unterscheidet. Während in denjenigen Fällen nämlich, wo jemand etwas zu *bringen* d. h. wo er die Bühne zu verlassen und sie dann erst wieder mit dem Gegenstand zu betreten hat, wo also durch dieses Herbeischaffen des Requisits im Dialog eine größere Pause entsteht, der Dichter-Regisseur vorher das Gespräch stets mit einem vollen Reimpaar beschließen läßt[1]), finden wir in denjenigen Situationen, um die es sich hier handelt, mit der gleichen fast vollständigen Ausnahmslosigkeit den Stichreim verwendet, d. h. die Herbeischaffung des Requisits fällt zwischen die Reden zweier Personen, die durch die Reime miteinander verbunden sind. Während also in jenen Fällen die Möglichkeit zum Eintreten einer größeren Pause gegeben ist, ist sie hier ausgeschlossen. Die Verteilung eines Reimpaars auf die Reden zweier Personen wird, sobald ein größerer Zeitraum zwischen sie gelegt wird, aus einem Kunstmittel zu einer Sinnlosigkeit; anderwärts aber[2]) ist gezeigt worden, daß Hans Sachs das Kunstmittel des Stichreims mit der größten Feinfühligkeit handhabt. Wenn aber die betreffenden Requisiten an der Altarraumtür, also auf der Bühne selbst bereit gehalten wurden, so brauchte tatsächlich eine nennenswerte Pause im Dialog nicht einzutreten.

Wer das betreffende Requisit herbeilangt, soll hier nicht ausführlich erörtert werden: im allgemeinen wird es die betreffende Person sein, die mit dem Gegenstande zu agieren hat; unter Umständen kann das auch der König selbst sein, wie im Abraham 1558 (KG. 10, S. 41), denn offenbar sitzt der König hier ausnahmsweise einmal nicht. Wo das aber der Fall ist und wo wir also nicht erst annehmen mögen, daß er von dem Chorstuhl heruntersteigt und zur Altarraumtür sich begibt, pflegen Trabanten oder andere Personen auf der Szene zu sein, die ihn bedienen können. — Auch die Frage: wohin wird das Requisit auf der Bühne gestellt, wenn

1) Vgl. KG. 8, S. 157, 209; 10, S. 107, 143, 440; 11, S. 73; 12, S. 92, 406; 13, S. 329, 517; 15, S. 64; 16, S. 173; 20, S. 199.

2) Vgl. Herrmann, Hans Sachs-Festschrift der Stadt Nürnberg, 1894, S. 407ff.

es nicht in den Händen der Agierenden bleibt? wird prinzipiell nicht beantwortet werden können, das wird vielmehr von den betreffenden Ansprüchen jedes einzelnen Stückes abhängig bleiben. Im Jüngling im Kasten 1557 (KG. 13, S. 246f.) steht:

Der artzet hat ein glaß mit wasser vnnd spricht:

Nun wil ich das tolm-dranck zu-richten
Das er des schmertzen entpfindt mit nichten
Vnd wil in den lufft setzen das
Für das fenster in diesem glas.

Er setzt das glas nider.

Dieses Glas spielt dann weiter noch eine entscheidende Rolle im Stück, und es ist offenbar nötig, daß es an einer dem Auge besonders auffallenden Stelle steht; vielleicht daß es wirklich *für das fenster* d. h. oben auf den Sims des Kirchenfensters gestellt worden ist. — Im übrigen kann umgekehrt die Ermittlung, daß viele Requisiten aus der Altarraumtür genommen wurden, dazu dienen, uns in manchen Szenen den Standort der mitspielenden Personen erkennen zu lassen.

Vor allem aber scheinen wir durch diese Ermittlung nun so weit gekommen zu sein, daß wir kaum noch jenes illusionsstörende Auftreten von Theaterdienern anzunehmen brauchen. Freilich: einige wenige Situationen bleiben übrig, in denen man zunächst weder an ein Mitbringen noch an ein Holen von jener Tür wird denken mögen. Eine solche Situation findet sich gerade im HS. Hier steht mitten in der Szene, die uns den jungen Sewfrid in der Schmiede zeigt, nach v. 153: *Sewfrid thuet ain grawsamen schlag auf den ampos.* Wo kommt der Amboß her? Der Amboß in der Schmiede pflegt fest auf seinem Platz zu stehen, und es geht nicht gut an, daß ihn die Schmiede im geeigneten Moment erst aus der Ecke herbeiholen. Minder schwierig steht es wohl mit dem Tisch im Daniel 1557 (KG. 11, S. 50) und im König Sedras 1560 (KG. 16, S. 173). In beiden Fällen wird in der szenischen Bemerkung allerdings nur angegeben, daß man den Tisch *deckt* oder *zurichtet,* man wird wohl aber ruhig annehmen dürfen, zumal der geschlossene Reim vorher eine Pause ermöglicht, daß der Tisch in beiden Fällen von des Königs Trabanten nun erst von draußen hereingetragen wird, so wie in einigen andern Fällen geradezu vorgeschrieben ist, daß man einen Sessel hereinbringt. Als Bett im König Saul 1557 (KG. 15, S. 57) und als Bank in der Cleopatra 1560 (KG. 20, S. 226) diente vermutlich der Chorstuhl. Das Jägerhorn, das im vierten Akt des Wilhelm von Oesterreich 1556 KG. 12, S. 506 plötzlich am Stuhl hängt, konnte wohl unbemerkt schon vom Beginn des Stückes an hinten am Chorstuhl befestigt sein. Wenn im Hagwartus 1556 KG. 13, S. 241 und in der Arsinoe 1559 KG. 13, S. 552 die szenische

Bemerkung vorschreibt, daß *geplündert* wird, so ist es freilich vielleicht etwas bedenklich, anzunehmen, daß zu dem Zwecke erst etwas aus der Altarraumtür oder unter dem Hintervorhang weg auf die Bühne geschoben wurde. Im ganzen aber sind dieser nicht recht erklärten Fälle so verschwindend wenige, daß wir um ihrer allein willen nicht die Verwendung illusionsstörender Theaterdiener werden annehmen mögen. Ganz aus der Welt geschafft aber ist die Möglichkeit ihrer Existenz doch noch nicht: wenn sie für das Herbeischaffen der Requisiten nicht gerade notwendig sind, so könnte man doch vielleicht für das Fortschaffen nicht ohne sie ausgekommen sein.

So erhebt sich die letzte Frage: wie werden die Requisiten nach ihrer Benutzung wieder von der Bühne weggebracht?

Viel mehr noch als beim Herbeischaffen versagen hier die ausdrücklichen Angaben in den szenischen Bemerkungen. Als Hauptregel läßt sich aufstellen: das Fortschaffen des Requisits wird vom Dichter nur in den verhältnismäßig wenigen Fällen ausdrücklich bemerkt, wo in den letzten Worten des Dialogs besonders vom Mitnehmen die Rede ist, wo es dem Inhalt der Handlung gröblich widersprechen würde, wenn die abgehende Person den betreffenden Gegenstand auf der Bühne stehen ließe[1]). Es zeigt sich also, daß in dieser Hinsicht die szenischen Bemerkungen nicht eigentlich theatralisch sind. In vielen Fällen, in denen das Abtragen der Gegenstände theatralisch ganz notwendig ist, wird es nicht erwähnt. Ein charakteristisches Beispiel findet sich im Sedras 1560 (KG. 16, S. 172): der König hat von fremden Herrschern Geschenke empfangen und teilt sie nun alsbald wieder aus; unter anderm sagt er:

Die kron zimt meiner köngin wol,
Das purpur mein bul haben sol.

Nach 18 weiteren Versen heißt es dann: *Die königin gehet herein in ihrer kron und deß königs bul im purpur.* Mindestens also Krone und Purpur müssen inzwischen von der Bühne entfernt worden sein; aber keine szenische Bemerkung verrät etwas darüber.

Im allgemeinen aber ist der Schaden nicht groß, und die Verhältnisse lagen hier, rein theatralisch betrachtet, so einfach, daß der Dichter in seinen sämtlichen Bühnenanweisungen nicht noch besonders aufmerksam darauf zu sein brauchte. Die meisten Requisiten bleiben während der Szene in der Hand dessen, der mit ihnen agiert, und es ist natürlich, daß er sie auch mit hinaus nimmt. Nicht beseitigt zu werden brauchten die Requisiten ferner am Schluß des Stückes; hier folgte der große Abschiedsaufzug aller Mitspielenden, und da wurde dem Auge der Zuschauer so viel geboten, daß

1) Solche Stellen sind KG. 8, S. 176, 310; 10, S. 20, 86; 11, S. 75; 12, S. 134, 207 13, S. 299, 310; 15, S. 62; 20, S. 118, 132, 154.

seine Aufmerksamkeit von etwa noch rechts oder links herumliegenden Gegenständen abgelenkt wurde, die dann entfernt werden konnten, nachdem das Publikum die Kirche verlassen hatte. So können in der Belagerung Samariae 1552, KG. 10, S. 464 die großen Getreidesäcke ruhig stehen bleiben; so brauchen im Alt reich burger des gleichen Jahres KG. 12, S. 140 die Teppiche mit dem Schatz, der sich in Sand und Steine verwandelt hat, nicht fortgetragen zu werden; so bleiben im Hagwartus 1556 KG. 13, S. 241 die Maien liegen, mit deren Hilfe die Burg erobert worden ist; so wird in der Cleopatra 1560 KG. 20, S. 231 niemand darauf geachtet haben, wenn die Lade, aus der Gift und Schlange genommen waren, stehen blieb; so brauchte auch in unserm HS. nach v. 1106 niemand das Reisig zu beseitigen, das auf Sewfrids Leiche gelegen hatte. Wenn ausnahmsweise im Witfräulein mit dem Ölkrug 1556, KG. 10, S. 442 ausdrücklich steht: *Sie tragen das öl auß,* und wenn im Abraham 1558, KG. 10, S. 56 (vgl. S. 74) zu lesen ist: *Die knecht kommen, nemen das holtz,* so mag das darum geschehen sein, weil das Öl leicht umgeschüttet, der künstlich geschichtete Holzhaufen leicht umgeworfen werden und dadurch Verwirrung in den großen Schlußaufzug hineinkommen konnte. Im übrigen sind stets am Schlusse der Szenen oder der Akte Personen auf der Bühne, die unauffällig und so, daß es ihrer Stellung nicht widerspricht, ein etwa stehen gebliebenes Requisit mit herausnehmen können, wenn kein anderer da ist, wenigstens der Ehrenholdt, der ja in der Hofsphäre für alle möglichen Aushilfsdienste stets zur Hand sein muß. Er wird z. B. im Ahab 1557, KG. 10, S. 415 Zepter und Krone fortgebracht haben, die der büßende König nach der Zwiesprache mit dem Propheten abgelegt hat. Er wird nach der Beschwörungsszene des Alexander 1558, KG. 13, S. 481 das Becken fortgetragen haben, das er vorher auch herbeigebracht hat. Höchst bezeichnend scheint es mir zu sein, daß bei Hans Sachs in denjenigen Szenen, die nicht am Hofe spielen, in denen der Ehrenholdt also nicht direkt zur Verfügung ist, keine einzige Stelle sich findet, wo wir über die Möglichkeit, Requisiten fortzuschaffen, in Verlegenheit geraten könnten, und jedenfalls zeigt es sich deutlich: Hilfskräfte, die am Stück selbst einen Anteil nicht haben, sind für die Beseitigung der Requisiten nicht vonnöten.

Es bleibt aber in diesem Zusammenhang noch eine Frage zu erörtern, von der wir an einer ganz andern Stelle (S. 58 ff.) schon einmal kurz gesprochen haben. Auch hier handelt es sich um Fortschaffen von der Bühne, aber nicht um Beseitigung von Requisiten, sondern um das Abtragen der Toten.

Die Normalform der Bühnenanweisung pflegt hier, mag es sich nun um einen Toten oder um mehrere handeln, die zu sein: *Sie tragen den todten ab* oder *Man tregt den todten ab.* So ist es

schon an sich wahrscheinlich, daß zwei Männer jedesmal notwendig sind, um einen scheinbar gestorbenen Darsteller von der Bühne zu schleppen. Daß es sich so verhält, wird ganz deutlich im Wilhelm von Österreich 1556 (KG. 12, S. 522); hier heißt es: *Sie schlagen einander, biß sie beide nider fallen. Die zwen jäger kummen gelauffen, der erst jäger spricht: . . . Die jäger tragen den hertzogen ab vnd kummen wider zu dem todten könig Graneas . . . Sie tragen ihn auch ab.* Offenbar ging es also nicht an, jede der beiden Leichen von einem Jäger fortschaffen zu lassen. Nur zweimal in Hans Sachsens gesamter Produktion finden wir eine einzige Person mit dem Tragen eines Toten beauftragt: im Jüngling im Kasten 1556 (KG. 13, S. 251): *Die magt tregt den toden ab;* das andere Mal in der Witfrau Franziska 1560 (KG. 20, S. 59): *Rinutzo tregt den todten daher.* Es mag bemerkt werden, daß es sich in beiden Fällen um Komödien und um die Fortschaffung von Scheintoten handelt; hier durfte vielleicht der Tote mit seinen Beinen ruhig ein bißchen nachhelfen, ohne daß das dem Publikum wider den Strich ging. In den früheren Jahren werden gewöhnlich diejenigen, die den Totschlag ausgeführt haben, auch wenn sie von vornehmem Stande sind, von Hans Sachs zum Forttragen der Leiche verwendet; allmählich aber wird es immer mehr der Normalzustand, daß Knechte oder Trabanten mit solchem Dienste betraut werden. Gewöhnlich wird die Fortschaffung nicht stillschweigend vorgenommen, sondern der Dichter läßt die bestimmende Persönlichkeit ausdrücklich den Befehl zum Abtragen der Toten erteilen, und nicht selten wird das Publikum auch noch darüber orientiert, wohin die Leichen gebracht werden: so z. B. im Hagwartus 1556 (KG. 13, S. 220), wo der König, dem beide Söhne erschlagen sind, am Schluß des ersten Aktes zu den Trabanten sagt:

Nun tragt sie allbaid in vnmut
Gehn kirchen von dem sal herab,
Das man sie königklich begrab . . .

Solche Motivierung wird in diesen Jahren dermaßen geregelt, daß man, wo sie fehlt, geradezu von einer Nachlässigkeit des Dichters reden kann; ebenso kommt es vor, daß er auch die szenische Anweisung über das Abtragen der Personen ganz vergißt. Wenn beides, Motivierung und Bühnenanweisung, fehlt, können wir eigentlich immer den Grund für Hans Sachsens Vergeßlichkeit erkennen: es pflegt dann der Fall zu sein, wenn der betreffende Todesfall nicht unmittelbar am Schluß eines Bildes oder eines Aktes erfolgt, sondern wenn hinterher noch längere Gespräche geführt werden. So steht es z. B. in der Jael 1557, KG. 10, S. 146, in der Arsinoe, 1559, KG. 13, S. 571, in den Maccabäern 1556, KG. 11, S. 106 und besonders in dem auch sonst liederlich gearbeiteten König Saul 1557. KG. 15, S. 34, 37, 48.

Freilich wird es sich nicht in allen Fällen, wo die betreffende Bühnenanweisung vermißt wird, um Nachlässigkeit handeln, die wir ruhig durch eine Ergänzung im sonst üblichen Sinne gut machen könnten. Im Perseus 1558, KG. 13, S. 448, hat der Held in Gegenwart des Königs und seiner Tochter das Meerwunder umgebracht; am Aktschluß aber, wo alle drei die Bühne verlassen, ist von einem Forttragen des toten Ungeheuers nicht die Rede; und hier wäre es auch schier unmöglich, daß auf dem einsamen Felsen mitten im Meere plötzlich Trabanten erscheinen, um das tote Untier abzutragen. So unmöglich, wie wenn auf dem öden Drachenstein des HS., den keines Menschen Fuß je betreten hat, zuerst der Leichnam des von Sewfrid erlegten Riesen und dann der Kadaver des Drachen von hinzueilenden Trabanten fortgebracht worden wären. Wir wissen, wie Hans Sachs sich in diesen Fällen half[1]): *Sewfrid wurft in* (den Drachen) *pey aim pain vberab . . . den* (Drachen) *wirft er auch hinab.* Riese und Drachen werden hinten am Vorhang vom Podium geworfen, und so wird es auch mit dem Meerwunder des Perseus geschehen sein. Hans Sachs vermeidet es also, Theaterdiener auftreten zu lassen, die in der betreffenden Situation unmöglich sind. Wo diese nicht so schwierig ist, wo aber im entscheidenden Augenblick die Knechte oder Trabanten die Bühne bereits verlassen haben, bemüht er sich gern, ihr Wiederauftreten wenigstens einigermaßen zu motivieren, und so wird ihr Erscheinen in einer Situation, wie sie im Alexander 1558, KG. 13, S. 488 vorliegt, die Zuschauer nicht gar zu sehr befremdet haben. Nur ganz ausnahmsweise macht der Dichter es sich einmal gar zu leicht, wie im Hugschapler 1556, KG. 13, S. 7, wo die Knechte eigentlich nicht kommen dürfen, um den Ritter abzutragen, da sie just von diesem Platze vorher geflohen sind. Wenn im Drama Trabanten nicht auftreten, die den Dienst des Totenabtragens übernehmen können, so führt der Dichter wohl auch Personen eigens dazu ein, die dann nicht im Personenverzeichnis stehen. Aber es sind Statisten, die sich doch wenigstens in der Kleidung der Situation passend einfügen, nicht Theaterdiener, die fremd und störend in die vorgetäuschte Welt hineintreten würden. Deutlich sehen wir das im HS., wo (vor v. 1074) in Crimhilds Gefolge ein Jäger erscheint, der den im Walde ermordeten Sewfrid mit abtragen hilft; ebenso wird es wohl auch in denjenigen Fällen sein, die zweifelhaft bleiben, weil Hans Sachs keine Person in der szenischen Bemerkung nennt, so z. B. in den Vier Liebhabenden 1556 (KG. 13, S. 207). Eine Art von Theaterdiener ist freilich immer zur Verfügung: der Ehrenholdt, und dort wo er ohne die Illusion zu stören in die Erscheinung treten kann, in der höfischen Sphäre also, muß er sich denn auch, wenn niemand anders zu haben ist,

1) Vgl. oben S. 37.

beim Abtragen der Toten beteiligen; so in der eben zitierten Stelle des HS., wo er zusammen mit dem Jäger Sewfrids Leiche fortzuschaffen hat. Nur ganz wenige Stellen bleiben übrig, an denen wir nicht erkennen können, durch welche Personen Hans Sachs die auf der Bühne liegenden Toten hat wegbringen lassen: so wenige, daß sie unsere Gesamtauffassung nicht zu erschüttern vermögen[1]).

Diese Gesamtauffassung aber ist dieselbe, die wir für das Fortschaffen und auch für das Hineinbringen der Requisiten als richtig erkannt zu haben glauben. Hans Sachs vermeidet es, die Illusion durch das Auftreten nicht zur Handlung oder deren Sphäre gehöriger Theaterdiener zu stören, und schiebt die für solche Zwecke notwendige Tätigkeit den Personen des Dramas selbst zu. So werden wir also auch in dem einzigen Fall unseres HS., der unerklärt geblieben ist, in der Frage, wie kommt der Amboß auf die Bühne? lieber annehmen, daß die Schmiede eine leicht tragbare Nachbildung eines Amboß bei ihrem Auftreten mit auf die Bühne bringen oder alsbald aus der Altarraumtür holen, als daß wir uns zu der Annahme entschließen, Hans Sachs habe zwischen der Szene am Königshofe und dem Bilde, das in der Schmiede spielt, ganz seiner sonstigen Gewohnheit entgegen Theaterdiener auftreten lassen, die einen Amboß auf die Szene stellten. Von den geistlichen Spielen her war das Publikum wohl gewöhnt, daß die handelnden Personen gelegentlich solche Zurüstung des Schauplatzes selbst vornahmen, obwohl man hier natürlich im großen und ganzen ohne Theaterdiener nicht auskam. Noch in den Bühnenrodeln aus Luzern vom Jahre 1583 heißt es in den Angaben, die sich auf die „Rüstung" der zwölf Brüder Josephs beziehen[2]): *Ouch söllent sy aen Sodbrunnen oder Cistern rüsten, dargn sy Josephen werffend, derselbig Brunn sol vnden am Platz stan gegem Platzbrunnen, den söllent sy mit Ebhöw oder Lovbästen vmstecken oder vmbbinden, doch sol er weder galg, Eymer noch anders oben drüber haben.*

1) Es sind: Clinia und Agatocles 1555 KG. 12, S. 446; Vier Liebhabende 1556 KG. 13, S. 207; König Saul 1557 KG. 15, S. 37; Romulus und Remus 1560, KG. 20, S. 165; Antonius und Cleopatra 1560 KG. 20, S. 231.

2) Germania 30, S. 328.

Abb. 6: Nürnberger Musikanten. Aus Cod. Heldt fol. 164 (s. u. S. 129.)

Kostüme.

Indem wir unsere Aufmerksamkeit auf die Theaterkostüme der Hans Sachsischen Bühne richten, bemerken wir zunächst, daß wir hier ein Material zur Verfügung haben, das über das gewöhnlich zugrunde gelegte: die szenischen Bemerkungen hinausgeht. Bei allem, was die eigentliche Bühneneinrichtung angeht, mußten wir uns auf sie beschränken, denn die Andeutungen innerhalb des Dialogs dienten hier nur dazu, die Phantasie der Zuhörer zu veranlassen. daß sie aus dem Nichts ein Etwas mache. Bei den Kostümen liegt es nicht so: hier ist tatsächlich etwas vor die Augen des Publikums gestellt worden; wo in den Reden der handelnden Personen auf die Kostüme hingewiesen wird, dürfen solche Hinweise keinen Widerspruch gegen das wirklich Gesehene enthalten. Und so können wir hier die Hindeutungen des Dialogs zu den Angaben der szeni-

schen Bemerkungen hinzunehmen. Ein sehr reichhaltiges Material kommt freilich auch auf diese Weise nicht zustande, offenbar deswegen, weil ein besonders wichtiges theatralisches Gebiet, ein Gegenstand eifriger und origineller Arbeit auch die Kostüme nicht gewesen sind; das Material reicht aber, so bald wir es wieder in den allgemeinen Zusammenhang einstellen, völlig aus, um uns über die Nürnberger Verhältnisse aufzuklären.

Daß Hans Sachs auf diesem Gebiete ein großer Erneuerer nicht werden konnte, geht schon aus den Kostümschilderungen in seiner epischen Poesie hervor: hier, wo kein Theateretat seine Einbildungskraft in ihre Schranken verwies, zeigt sich deutlich, daß Hans Sachs ein phantasiebegabter Schneider nicht gewesen ist und auch zu einer besonders eindringlichen Beobachtung der Wirklichkeit auf diesem Gebiete oder einem wissenschaftlichen Studium des Längstvergangenen und des Fremdländischen auf dem Gebiet der Tracht keine ausgesprochene Neigung besessen hat. Nur bei wenigen ungewöhnlichen Gelegenheiten ist Hans Sachsens Blick dem auf der Straße sich bietenden Trachtenbild aufmerksam zugewendet: bei den Einzügen Ferdinands und Karls in Nürnberg 1540 und 1541, allenfalls auch beim Gesellenstechen des Jahres 1538 — da bringt er in seinen gereimten Schilderungen der festlichen Hergänge auch mehr oder minder ausführliche Kostümbeschreibungen. Gelegentlich ist der Erzähler — bei der Charakteristik der äußeren Erscheinung antiker Götter oder allegorischer Gestalten — von den Darstellungen bildender Künstler beeinflußt, und zwar nicht nur, wenn er es selbst sagt, wie etwa bei der Gestalt des Winters (KG. 4, S. 255 : 1538), als eines alten, dürren, langbärtigen, pelz- und filzbekleideten Mannes,

wie man den got Saturnum malt,

(im Gegenteil, öfters, so z. B. KG. 7, S. 424 : 1550, ist die Berufung auf ein Gemälde sicher so gut bloße Fiktion wie Spaziergang und Traum), sondern auch, ohne daß wir eine ausdrückliche Erklärung treffen, wie etwa in der Schilderung der Fama als einer greifenflügligen Frau, die, mit einer Trompete in der Hand, auf einem Elefanten sitzt (KG. 7, S. 432 : 1559). Und endlich: die Phantasie des Dichters gibt wenigstens einiges her, wenn sich allegorischen Figuren realistische Embleme des Alltags in parodistischer Symbolik in die Hand geben lassen. Im ganzen ist der kostümliche Ertrag solcher Bemühung gering. Von den hochfürstlichen Besuchen her weiß Hans Sachs wenigstens, daß die Könige nicht in jedem Augenblick mit Purpur, Zepter und Krone ausgerüstet sind[1]); ganz allgemein bekannte Götterkostüme der Antike: Merkurs *fußkleit, daran zwen*

1) Besonders deutlich in der Hinsicht ein Zusatz zu dem Bericht der Quelle KG. 20, 338 Zl. 12—15; oder 16, S. 414, wo er ohne Anregung der Quelle (Sueton-Vielfeld) als ein Zeichen von Caligulas großem Übermut hervorhebt, daß er mit Zepter und Krone herumlief.

flügel groß und breyt, sein Helm mit dem Hahnenschmuck, sein Schlangenstab sind auch ihm nicht fremd, und er weiß *Neptuni mörwaffen*, von denen seine Quelle spricht (KG. 16, S. 414), genauer als *drispitzing scepter* wiederzugeben. Es fällt ihm auch wohl einmal der Schnitt eines Gewandes auf, so daß er eine vornehme Frau (KG. 20, 522) *auff außlendisch manier* gekleidet sein läßt. In der Hauptsache aber ist nicht daran zu denken, daß er dem Schnitt der Kleider sein Augenmerk zuwendet: daß er sie je einmal *hoflich beschnitten* oder *zerschnitten* nennt, ist schon eine Ausnahme, und auch von einem *kurtzen* und einem *hohen* Kleid ist nur je einmal die Rede. Im allgemeinen hat er nur Auge für den Stoff des Gewandes und namentlich für die Farbe, die zumal für die allegorischen Gestalten das wichtigste Kennzeichnungsmittel darstellt — so entschieden, daß es sich schon einmal lohnen würde, die von dem Dichter gewählten Farben mit der Farbensymbolik der Maler in Beziehung zu setzen; aber auch sonst sind Farbe und Stoff die Gebiete, auf denen seine Phantasie etwas hergibt, und wenn z. B. bei Xenophon-Boner die treue Gattin Panthea vor ihrem Tode nur anordnet, *ein kleit* über sie zu breiten, so macht Hans Sachs ohne Reimzwang (KG. 20, S. 273) ein rotes Seidenkleid daraus. Endlich ist bei ihm eine Neigung ersichtlich (z. B. KG. 3, S. 150, S. 213, S. 214, S. 481, S. 486, S. 432, 16, S. 228), allegorischen Gestalten und Ungeheuern Flügel und Schwanz, auch wohl Tierfüße zu verleihen — volkstümliche Vorstellungen bieten wohl mancherlei Anregung[1]). Mit den realistischen Alltagsrequisiten geben diese phantastischen Vorstellungen zusammen mitunter etwas seltsame Gebilde.

Mit solchem eben aufdämmernden, praktisch aber noch wenig ausgebildeten Interesse für die Tracht ist nun Hans Sachs wie so häufig ganz und gar ein Kind seiner Zeit, ganz und gar der Ausdruck des kulturgeschichtlichen Moments, den er vertritt; eher ist er ein wenig rückständig, als daß er seiner Zeit voran wäre. In den letzten Jahren seines Lebens, da der größte Teil seiner dichterischen Tätigkeit schon hinter ihm liegt, setzt in fast ganz Europa, in Frankreich, Holland, Italien und im besondern auch in Deutschland die praktische Betätigung eines so brennenden Interesses am Kostüm ein, wie es kaum zu einer andern Zeit zu finden ist. Von 1562 bis 1600 erschienen in den verschiedensten Orten: Paris, Antwerpen, Venedig, Nürnberg, Rom u. a. nicht weniger als zwölf verschiedene Trachtenbücher, zum Teil in mehreren Auflagen, im Buchhandel[2]). Auch diese Leistungen aber haben ihre bisher nur sehr

1) Vgl. etwa die Quellenanalyse bei Drescher, Studien zu Hans Sachs I (Berlin 1890) S. 65 zu Nr. 3.

2) Über sie unterrichtet die treffliche Abhandlung von H. Doege, Die Trachtenbücher des 16. Jahrhunderts: Beiträge zur Bücherkunde und Philologie, August Wilmanns gewidmet. Leipzig 1903, S. 429—44.

wenig beachtete Vorgeschichte, vor allem in handschriftlichen Trachtenbüchern, die ganz und gar in Hans Sachsens Blütezeit fallen und von denen Wichtiges unmittelbar seinen Lebenskreisen angehört; und während die gedruckten Werke völlig auf Geschichte der Tracht verzichten, ferner das lokale Element stark zurücktreten lassen, in erster Reihe also ethnologisches Interesse mit besonderer Betonung des Exotischen bekunden, sind in der Zeit der handschriftlichen Bilderreihen auch die historische Richtung und die heimatliche Volkskunde entschieden vertreten.

Gelegentliche Beobachtungen über den Wechsel der Kleidermoden tauchen in der Literatur schon zeitig auf[1]). Freilich in den allermeisten Fällen sind die eingehenden Schilderungen der Trachten und ihrer Wunderlichkeiten nicht Selbstzweck, sondern nur die Grundlage donnernder Moralpredigten gegen die Auswüchse der Mode; aber schon das modernste Buch Deutschlands im 14. Jahrhundert, die Limburger Chronik, behandelt die sich wandelnden Trachten rein vom kulturgeschichtlichen Standpunkt, im beginnenden 16. Jahrhundert kommen bei dem Schweizer Chronisten Valerius Anshelm ganz ähnliche Interessen zum Ausdruck, und Joh. Agricola, der in seinen Sprichwörtererläuterungen auch sonst so rege Teilnahme an den Gebräuchen der einzelnen deutschen Landschaften bekundet, hat die verschiedenen deutschen Frauentrachten des Jahres 1528 ausdrücklich mit dem Hinweis charakterisiert, künftiger historischer Betrachtung der Tracht damit ein Stückchen Material bieten zu wollen[2]).

Aber von solchen literarischen Aufzeichnungen zu bildlicher Darstellung, zur Herstellung wirklicher Trachtenbücher, wenn auch zunächst nur in der Form von Handschriften, ist doch noch ein großer, ja der entscheidende Schritt. Einzelne Zeichnungen, die irgend eine interessante Tracht festhielten, mag es auch schon früher gegeben haben. Das Früheste sind wohl fünf Holzschnitte in Breydenbachs Beschreibung seiner Fahrt ins heilige Land, in denen ein Reisegenosse, Erhard Neuwich, verschiedene orientalische Trachten dargestellt hat. Ja, Albrecht Dürers Genialität ist auch auf diesem Gebiete soweit seiner Zeit voran, daß er zweimal schon den Ansatz zu einer wirklichen Trachtenfolge nimmt: zuerst etwa 1500, wo er die Nürnbergerin im Hauskleid, auf dem Kirchgang und beim Tanz in drei Blättern vorführt[3]), und dann 1521, wo er auf vier Blättern Irländer und Isländer darstellt, die er vielleicht in einer niederländischen Hafenstadt gesehen hat[4]). Ebenso hat Holbein

1) Vgl. besonders die Materialzusammenstellungen bei Alwin Schultz, Deutsches Leben im 14. und 15. Jahrhundert 1902, S. 286 ff.

2) Hagenau 1529, Nr. 370.

3) Lippmann, Dürers Zeichnungen, Nr. 463/5.

4) Ebenda, Nr 62, 373/5.

— wohl im Anfang der zwanziger Jahre — auf losen Blättern einige Baseler Frauentrachten gezeichnet[1]); übrigens doch wohl mehr Vorstudien für größere künstlerische Produktionen, nicht Betätigungen rein kostümlichen Interesses. Aber der wirklich entscheidende Schritt ist doch erst der zum Trachtenbuch, und gerade dieser Schritt fällt in die Periode, die wir ins Auge fassen: in die Zeit von Hans Sachsens Lebenswirksamkeit. Der Schritt oder richtiger: die Schritte. Denn wenn, wie wir sahen, in den gedruckten Trachtenbüchern des ausgehenden 16. Jahrhunderts lediglich das ethnologisch-volkskundliche Interesse erscheint, von geschichtlicher Betrachtung aber keine Spur sich zeigt, so tritt noch in dem letzten großen Dokument der Handschriftenzeit, dem gleich noch genauer zu behandelnden, unserm Zusammenhang besonders wichtigen Trachtenbuch des Sigismund Heldt, dessen Anlage um 1560 erfolgt ist[2]), neben dem Ethnologisch-Volkskundlichen, das im Gegensatz zu den gedruckten Werken das einheimische Element fast bevorzugt, uns auch der Sinn für geschichtliche Entwicklung entgegen. Offenbar vereinen hier sich zwei Ströme, über deren Quellen immerhin eine Vermutung gewagt werden kann. Das Interesse für die Entwicklung der Tracht und ihre Darstellung in fortlaufenden Bilderreihen wird sich zurückführen lassen auf die im 16. Jahrhundert aufkommende praktische Gewohnheit fürstlicher Hofkammern, den Rechnungen für die Herstellung der Hoftrachten deren Abbildung beizugeben und diese sich auf diese Art jährlich erweiternden Reihen in besondern Büchern zusammenzuhalten. Von solcher Art sind der Gothaer Codex der kurfürstlich sächsischen Hoftrachten[3]) und der Münchener Codex 1591, der die bayerischen Hofkostüme zusammenstellt[4]); daß solche Bücher nicht auf die praktischen Zwecke beschränkt blieben, sondern in weiteren Kreisen Teilnahme fanden, geht aus dem Vorhandensein von gleichzeitigen Kopien hervor[5]). Und wenigstens ein Beispiel lehrt, wie dann solche Trachtenfolgen auch in bürgerlichen Kreisen zu ganzen Büchern zusammengestellt worden sind: das zu Braunschweig bewahrte Trachtenbuch des Augsburger Matthäus Schwarz ist um 1520 angelegt und bildet bis zum Jahre 1560 die Kostüme ab, die dieser prunkliebende Reichsstädter getragen hat, ja er hat sich bemüht, nachträglich seine wechselnden Kostüme bis zu seiner Geburt (1497) zurückzuverfolgen,

1) Woltmann I, 165ff., II, 108.

2) Jetzt Nr. 4 der Lipperheidischen Kostümbibliothek in der Bibliothek des Kunstgewerbemuseums zu Berlin. Vgl. u. S. 111f.

3) Vgl. Gallerie altdeutscher Trachten (Leipzig o. J. = 1802) S. 12ff. 37ff. nebst Tafel 1–9, 13—15.

4) Auch der Büdinger Kodex Wetterauischer Hoftrachten, von dem die Lipperheidische Kostümbibliothek eine moderne Kopie besitzt, gehört in diesen Zusammenhang.

5) Eine Kopie des sächsischen Werkes ebenfalls in Gotha, eine Kopie des bayerischen Kleiderbuches im Nürnberger Germanischen Museum: HS. 34, 152 in fol.

und ihre Bilder jenen übrigen vorangestellt; von 1561 hat sein Sohn Veit Konrad Schwarz das Verfahren des Vaters aufgenommen und hat ebenfalls seine Jugendbilder (von 1541 an) nachgeliefert[1]).

Die andere Reihe, die ethnologisch-volkskundliche, wird schwerlich in der deutschen Heimat ihre Wurzeln haben: zunächst wird es nur lohnend erschienen sein, fremdartige ausländische Merkwürdigkeiten auf dem Papier festzuhalten und zu verbreiten[2]). Es ist dann auch auffallend, eine wie große Rolle in dem obenerwähnten großen Trachtenbuch des Nürnbergers Heldt und in den zeitlich sich ihm anschließenden gedruckten Kostümwerken die Kleidung der östlichen und südöstlichen Völker einerseits, die der spanischen Untertanen anderseits spielen. Während aber die orientalischen Bilder der gedruckten Werke sich wenigstens bis auf die Beschreibung der türkischen Reise des Nicolaus Nicolay (1567) als auf die wesentliche Quelle hat zurückverfolgen lassen[3]), harrt die ältere Zeit, die eigentliche Entstehungsepoche, und zumal jene starke Bevorzugung der spanischen Trachten noch der gründlichen Erklärung. Daß die Spanier selbst auf den Gedanken gekommen sein sollten, ihre heimischen Kostüme in zusammenhängenden Bilderfolgen vorzuführen, ist bei dem Stande ihrer Kunst und Kultur in der ersten Hälfte des 16. Jahrhunderts nicht gerade wahrscheinlich[4]), wohl aber wäre es begreiflich, wenn die ungemein zahlreichen Ausländer, die durch den Handel und durch die habsburgische Dynastie nach Spanien geführt wurden[5]), sich durch den Reiz einerseits der verwandten Kultur, anderseits des fremdartigen, vielfach ganz fremdrassigen Volkstums bewogen fühlten, den nächstliegenden Ausdruck solchen bunten Lebens: die Trachten den Landsleuten daheim in

1) Genaue Mitteilungen über das Buch, zumal auch seine kulturgeschichtlich sehr wichtigen Textbeigaben, die eine Art Autobiographie darstellen, bei E. C. Reichard, Matthäus und Veit Konrad Schwarz (Magdeburg 1786). Einige Bilder aus der Jugendzeit der beiden Schwarz habe ich reproduziert und erläutert: Mitteilungen der Gesellschaft für deutsche Erziehungs- und Schulgeschichte 20, S. 125—145.

2) Doch mag bemerkt werden, daß der erste Versuch, das wohl im Archiv des „Pfänters" aufbewahrte Material über die beim Schembartlaufen zu Nürnberg verwendeten Trachten zu besonderen Schembartbüchern zusammenzustellen, die chronologisch angeordnet sind wie die fürstlichen Kostümwerke und ihre bürgerliche Nachahmung, in die Zeit zwischen 1525 und 1539 zu fallen scheint.

3) Doege a. a. O. S. 436. Vgl. auch oben S. 105 den Hinweis auf Reuwichs Holzschnitte aus d. J. 1486.

4) In Spanien selbst sind denn auch, wie ein gründlicher Kenner der graphischen Kunstleistungen des Landes, Herr Angel Barcia Pavon in Madrid, mir mitteilt, handschriftliche Trachtenbücher nicht bekannt; die Libros espagñoles de sasteria, über die El conde de las Navas in der Revista de archivos, hibliothecas y museos, 8, S. 483ff. gehandelt hat, gehören in den Ausgang des 16. Jh., sind gedruckt und zeigen einen von dem hier in Betracht kommenden Material völlig verschiedenen Charakter.

5) Vgl. über die Ausländer in Spanien während des 16. Jh.: K. Haebler, Die wirtschaftliche Blüte Spaniens im 16. Jh. und ihr Verfall (Berlin 1888) S. 164ff.

Bildern zu vermitteln. Die Vermutung, daß der Hergang sich so vollzogen hat, läßt sich ziemlich zur Gewißheit erheben, und der knappe Beweis für solche Behauptung führt uns schließlich vom welthistorischen Ausblick wieder in unsere nürnbergische Sphäre. Zwei derartige spanische Bilderfolgen weisen nach Italien: die 70 Blätter umfassende Reihe spanischer Trachtenbilder, die der italienische Stecher Enea Vico (1523—67) gestochen hat[1]), und die ganz unverhältnismäßig große Folge spanischer Trachtenbilder, die Bertellis im Druck zu Venedig 1563 erschienenes Werk *Omnium fere gentium nostrae aetatis habitus* enthält — beide Reihen sind voneinander vollständig unabhängig[2]). Uns interessanter und auch an sich viel anziehender ist die dritte Reihe, die auf deutschen Ursprung weist. Sie liegt uns vor in dem äußerst wichtigen, bisher, wie es scheint, völlig unbeachtet gebliebenen Cod. 22, 474 des Nürnberger Germanischen Museums[3]), der eine viel eingehendere Betrachtung verdient, als sie ihm hier zuteil werden kann. Statt der Steifheit, mit der in den Vicoschen und Bertellischen Darstellungen die Gestalten in wenig variierten Positionen Parade stehen, ist hier eine Lebendigkeit zu spüren, die vielfach ins Genremäßige übergeht und dafür spricht, daß hier ein künstlerisch veranlagter Beobachter meistens unmittelbar nach der Natur gearbeitet hat, nur ganz gelegentlich sein Material durch die Nachbildung von Gemälden ergänzend. Es ist ein Trachtenbuch, das er geliefert hat, und zugleich mehr als das. Das kostümliche Interesse steht obenan: so stark sogar ist es, daß — eine sonst nirgends nachzuweisende Erscheinung — ein frei gebliebenes Stück Papier (fol. 73) benutzt wird, um ein Kleidungsstück ohne den bekleideten menschlichen Körper, *ainen spanischen schurcz* abzubilden. Aber neben dem Sinn für das Kostüm ist auch der Sinn fürs Ethnologische stark entwickelt: die granadischen Mauren, die merkwürdigen Bewohner von Biscaya, eine Gesellschaft von „Indianern", die Cortez nach Spanien geführt hat, werden in ganzen Blätterfolgen dargestellt, und endlich hat der Beobachter das regste volkskundliche Interesse, indem er nicht nur jene Vertreter ganz fremder Rassen bei allerhand Verrichtungen des Alltags und des Feststags vorführt[4]), sondern auch die

1) Bartsch, Peintre-Graveur XV, 325, Nr. 134—203. Sie sind in den großen Kabinetten von Berlin, Dresden, München nicht vorhanden, vollständig aber in der Kupferstichsammlung König Friedrich August's II. auf der Brühlschen Terrasse zu Dresden. Ich benutzte photographische Reproduktionen, die die Direktion der genannten Sammlung freundlichst für mich hat anfertigen lassen.

2) Doege a. a. O. S, 433 möchte allerdings Bertellis Bilder auf Vico zurückführen: er hat aber Vicos spanische Trachtenbilder nicht gesehen und schließt nur aus dem freilich verlockenden Umstand, daß Bertelli die 29 nicht spanischen Trachtenbilder Vicos tatsächlich kopiert hat.

3) Ich durfte ihn durch die Freundlichkeit der Direktion in Berlin benutzen.

4) Am wenigsten die Basken, die auch in ihren Stellungen jener Art der Wiedergabe

eigentlichen Spanier bei der Arbeit des Hauses, des Handels, des Feldes, des Handwerks, der Schiffahrt, bei Spiel und Tanz, beim Spazierengehen und Spazierenreiten, endlich auch die Missetäter und ihre Strafen sehen läßt. Die ziemlich ausführlichen Beischriften neben den Bildern sind in deutscher Sprache abgefaßt: von einem deutschen Künstler rührt das Ganze her, von einem deutschen Künstler aber, der in Spanien selbst gearbeitet hat: spanische Worte sind verschiedentlich eingestreut und verschiedene Slangausdrücke deuten auf die internationalen Fremdenkreise hin. Noch genauer aber läßt sich die Heimat des Künstlers bestimmen. Nicht nur weist die Orthographie und mancher Ausdruck jener Beischriften auf Augsburg, entscheidend ist vielmehr ein Blatt, auf dem ein junger Mann in Seemannskleidung dargestellt ist; daneben steht folgende Erläuterung: *Allso ist der Stoffell weydicz mit dem kolman helm Schmidt jber Mär gevarn.* Christoph Weiditz: das ist ein Augsburger Bildhauer, ein Verwandter des erst neuerdings mit seinem Namen nachgewiesenen sog. Petrarcameisters Hans Weiditz — er hat 1532 in Augsburg die Gerechtigkeit erlangt[1]), und Kolman Helmschmidt ist ein Angehöriger der weltberühmten Augsburger Waffenschmiede-Familie dieses Namens, jedenfalls Desiderius Kolmann, der Sohn des 1532 gestorbenen Koloman Colman, der viel für Karl V. gearbeitet hat und selbst später vor allem im Dienste Philipps II. von Spanien tätig[2]). Keine Frage: es ist ein Augsburger Künstler gewesen, der bei einem längeren Aufenthalt in Spanien diese Trachten- und Volkslebensbilder größtenteils nach der Natur aufs Papier gebracht hat, um sie später daheim zunächst im Kreise der Kunstgenossen zeigen zu können, und der, um auch einen Lacherfolg zu haben, als einmal zwei heimische Kollegen in einer spanischen Hafenstadt auftauchten, den einen von ihnen schleunigst in seiner fremdartigen Schiffstracht abkonterfeite[3]). Das

bei Vico und Bertelli am meisten gleichen — man möchte glauben, daß der Künstler hier nicht nach der Natur arbeitet. Eine einigermaßen auffallende Ähnlichkeit eines Bildes mit einer der Vicoschen Darstellungen findet sich nur einmal (bl. 119: Bartsch 137 I), ist aber auch da nicht so groß, daß man annehmen müßte, beide Künstler hätten hier die gleiche Vorlage nachgebildet. So sind wohl auch die verhältnismäßig wenigen Trachten aus England, Frankreich, Italien und Holland, die am Schlusse des Ganzen auftauchen, nach Vorlagen gemacht — nur bei den holländischen, die wieder mehr ins Volkskundliche gehen, möchte man auf Autopsie des heimreisenden Künstlers schließen. — Mitten im Buch (fol. 30) findet sich die (sonst nirgends vertretene) Darstellung einer Wienerin — gewiß war das Original eine Wiener Dame, die ihre Heimatstracht nach Spanien mitgenommen hatte.

1) Vgl. H. Röttinger, Hans Weiditz der Petrarkameister (Straßburg 1904). S. 22.

2) Über ihn W. Böheim, Jahrbücher der Kunstsammlungen des Allerhöchsten Kaiserhauses 1890 S. 201 ff. und Meister der Waffenschmiedekunst (Berlin 1897) S. 43 ff.

3) Aus dem Umstand, daß er den andern, den Kolman Helmschmidt, wegließ, möchte man beinahe schließen, daß er selbst dieser Kolman Helmschmidt gewesen ist. Dann würde man allerdings das Bild statt in der Mitte mehr im Anfang des Codex zu suchen

gleiche Blatt gibt uns einen wichtigen chronologischen Anhalt für die Entstehung des Codex: da die beiden Künstler offenbar 1532 wieder daheim sind[1]), muß das Gesamtwerk etwas älter sein; andere Blätter liefern den terminus ante quem non: Ferdinand Cortez wird nach einem Bilde aus dem Jahre 1529 dargestellt und ist eben damals in Spanien (1526—1530); Andrea Doria, der berühmte Seeheld, kämpft schon einige Zeit auf seiten Karls V. (seit 1528); und einige weitere Momente sprechen ebenfalls für die Richtigkeit der Hypothese: der Augsburger Künstler hat die Zeichnungen um das Jahr 1530 in Spanien gefertigt. In Augsburg aber hatten wir in den zwanziger Jahren schon das starke Kostüminteresse der Zeit in Leistungen der Bildkunst ausgedrückt gefunden: in dem historischen Trachtenbuch des Matthäus Schwarz und in dem großen historischen Geschlechtertanzgemälde, und ohne behaupten zu können, daß der in Spanien arbeitende Künstler seine Neigung für Kostümzeichnung von jenen durch Schwarz bestimmten Interessen der Vaterstadt in die Fremde mitgenommen und sie hier nur aus dem Historischen ins Ethnologische gewandelt hat[2]), werden wir doch die Tatsache als gesichert ansehen dürfen: Augsburg ist die Wiege des modernen Kostüminteresses bürgerlicher Kreise, und das dritte Jahrzehnt des 16. Jahrhunderts die eigentliche Ursprungszeit.

Von da aus aber verbreitet sich das Interesse weiter, und die soeben behandelten Zeichnungen spielten dabei eine wichtige Rolle. Keineswegs sind sie nämlich ein Unikum geblieben, sondern haben offenbar eine starke Wirkung getan. Der Codex selbst, dem wir die Bekanntschaft mit ihnen verdanken, ist nicht etwa das Original, sondern wie einige Sinnlosigkeiten in der Wiedergabe der Namen zeigen (z. B. *Vollodoliff*), eine in Deutschland von fremder Hand hergestellte Kopie; auch das Papier ist deutschen Ursprungs. Solche Kopien waren offenbar in den folgenden Jahrzehnten mannigfach im Umlauf, und ihre Benutzung durch andere läßt sich mehrfach nachweisen. Wichtiger für unsern Zusammenhang als die Feststellung, daß Bertelli in sein 1563 gedrucktes Trachtenbuch zwei unzweifelhaft von dem Augsburger nach dem Leben gezeichnete Bilder (fol. 17 und 23) übernommen hat, ist die Ermittlung, daß der schon genannte Sigismund Heldt in seinem riesigen handschriftlichen Kostümwerk eine sehr große Zahl der Zeichnungen des Augsburger Künstlers

geneigt sein — oder es müßte sich bei der „Meerfahrt" nicht um die Ankunftsreise der beiden, sondern um eine gelegentliche Fahrt von Hafen zu Hafen gehandelt haben.

1) Das oben erwähnte zweimalige Auftreten dieser Jahreszahl ist doch gar zu auffallend. In den Augsburger Steuerlisten wird Des. Kolman allerdings erst 1534 zuerst erwähnt.

2) Allerdings finden sich zwei Darstellungen *älterer deutscher* Trachten mitten unter den damaligen spanischen — das könnte für den oben im Text nur als möglich angenommenen Zusammenhang sprechen.

kopiert hat, und sich auch für seine eigenen Aufnahmen von ihm allgemein hat beeinflussen lassen. Diese Ermittlung führt uns von Augsburg nach Nürnberg und damit direkt wieder in die Hans Sachsische Sphäre.

Die überaus umfängliche Handschrift, um die es sich handelt

Abb. 7: Zwei Türken. Aus Cod. Heldt. fol. 316 (s. u. S. 129).

— sie umfaßt nicht weniger als 867 einzelne Zeichnungen —, gehört jetzt der dem Berliner Kunstgewerbemuseum angegliederten Lipperheidischen Kostümbibliothek[1]; Sigismund Heldt, der 1559 in Nürnberg als Losungsschreiber erscheint, hat sie vermutlich im Laufe der zweiten Hälfte der sechziger Jahre zusammengestellt[2]. In der

1) Nr. 4. Vgl. die ausführliche Beschreibung in dem gedruckten Katalog, Bd. I (Berlin 1896 ff.), S. 5 ff.

2) Die jüngste datierte Tracht weist ins Jahr 1565; Heldt benutzt Bertellis Werk,

Vorrede gibt er seinem Werke das zeitübliche moralische Mäntelchen um: er habe diese Trachtenbilder zusammengestellt, um die Jugend vor den Auswüchsen der Mode zu warnen; in Wirklichkeit zeigen sich bei ihm die drei Arten des Interesses vereinigt, die wir bisher nur neben einander nachweisen konnten: das historische, das ethnologische, des volkskundliche, z. T. so, daß die Bekundungen dieser verschiedenen Interessen ineinander übergehen. So haben wir eine ganze Menge von Bildern *alter trachten:* nicht nur des Kaisers und hoher Fürsten, sondern auch alte römische Kleidungen, ferner Trachten von Nürnbergern aller Stände vom Patrizier bis zum simpeln Handwerksmann, z. T. mit genauer Datierung (1500, 1512, 1520, 1530, 1560 usw.). Die Quellen Heldts sind hier offenbar einzelne datierte Bilder — am deutlichsten in der sehr umfangreichen Folge von Männern und Frauen aus Nürnberger Geschlechtern „in fünf Veränderungen", fünf Entwicklungsstufen der einheimischen Tracht, deren jüngste ins Jahr 1480 verlegt wird — offenbar nach einem Geschlechtertanzgemälde gemacht, wie es Matth. Schwarz in Augsburg angeregt hatte: solche kostümgeschichtlichen Ideen haben also, wie es scheint, auch schon vor Heldt in Nürnberg Nachfolge gefunden. Die rein ethnologischen Partien bringen einmal zahlreiche Trachten fremder, zumal exotischer oder doch weitabwohnender Völker, dann aber auch viele Kostüme aus deutschen Städten, am meisten eigentümlicherweise aus Berlin (19), ferner aus Hamburg (10), Königsberg, Leipzig und Gandersheim [!] (je 8), Wittenberg (5) und vieles Verstreute. Während für die ausländischen Trachten wenigstens teilweise die Quellen festgestellt werden können: die spanisch-augsburgische Handschrift und Bertellis gedrucktes Buch, bleibt es im ganzen zweifelhaft, ob für die inländischen Heldts Zeichnungen auf lebendige Beobachtung, auf einzelne Blätter, oder, wie das für Königsberg ziemlich gewiß ist und wenigstens für Berlin wahrscheinlich aussieht, auf lokale Gesamtfolgen[1]), zurückgehen. Endlich der heimisch-volkskundliche Teil — im gewissen Sinne der wertvollste: denn hier, wo die Wirk-

das in erster Auflage 1563, in letzter 1569 erschienen ist, während die gedruckten Bücher der siebziger Jahre nicht mehr ausgebeutet sind. Später hat H. noch ein illustriertes Geschlechtsbuch hergestellt, das handschriftlich in Nürnberg bewahrt wird.

1) Im Druck liegen solche lokalen Trachtenbücher zunächst allerdings nicht vor, sondern beginnen erst 1601 mit Möllers Danziger Frauentrachtenbuch (Doege S. 431); doch scheint, was bisher nicht bekannt war, schon 1573 ein Straßburger Trachtenbuch von Christoph Riedacker erschienen zu sein, das der Rat aber als *schimpflich vnd spottlich* alsbald unterdrückte. Handschriftlich existiert hat jedenfalls ein ost- und westpreußisches Trachtenbuch, das neben städtischen Gewändern auch allerhand litauische Kostüme u. dgl. enthielt — ein Abkömmling davon ist ein Codex, der der Firma Börner in Leipzig gehört und in einem ihrer Kataloge fälschlich als „brandenburgisches Trachtenbuch v. J. 1539" erscheint. Heldt hat einige Blätter daraus benutzt, ebenso das Weigelsche Trachtenbuch v. J. 1577.

lichkeitstreue uns durchaus verbürgt ist, sind Alltags- und Festtagsleben der Nürnberger und des benachbarten Landvolkes in einer Fülle und einem Nuancenreichtum vorgeführt, die es verbieten, hier mit einer Charakteristik auch nur den Anfang zu machen: bemerkt werden mag, daß auch hier der historische Zug nicht selten zu spüren ist, so z. B., wenn etwa die altmodische Tracht vorgeführt wird, in der die Barbiere „noch in Anno“ 1550 in die Häuser gingen. Angeregt aber ist Heldt zu der Darstellung solcher Volksszenen, die über das bloße Kostümbild weit hinausgehen, zweifellos durch die volkskundlichen Darbietungen des spanisch-augsburgischen Codex: die Vorführung z. B. der zu Markte ziehenden Bauern mit Wagen und Pferden sind beinahe als Übersetzungen aus dem Spanischen ins Nürnbergische anzusehen. Dies volkskundliche Interesse aber an der Tracht und seine Bedeutung für die Herstellung von Bilderfolgen regt sich nun in Heldts Tagen und möglicherweise durch seine Anregung auch sonst: die Vervielfältigung der Schembartbücher wird seit der zweiten Hälfte des Jahrhunderts mit unerhörtem Eifer betrieben, und alle möglichen Bilder von Nürnberger Volksbelustigungen werden beigegeben, die ihre Verwandtschaft mit Heldtschen Darstellungen nicht verleugnen können[1]).

Abb. 8: Jakobsbruder. Aus Cod. Heldt fol. 43 (s. u. S. 128)

1) Vgl. o. S. 107, Anm. 2. Von solchen Ermittlungen findet sich allerdings in der leider wenig wertvollen Einleitung zu der durch die Gesellschaft der Bibliophilen veranstalteten Reproduktion der Hamburger Handschrift des „Nürnberger Schembartbuches“

Für das steigende Interesse an authentischen Kostümen liefert endlich — worauf hier eben nur hingewiesen werden kann — auch die bildende Kunst des 16. Jahrhunderts gewisse Belege im Gemälde und namentlich in der graphischen Darstellung, die ja zumal in der Form der Bücherillustration für einen Mann wie Hans Sachs besonders maßgebend gewesen ist. So tritt der Zug zu einer Charakteristik von Personen vergangener Zeiten durch Anwendung früher im Gebrauch gewesener Kostüme bei einem Maler wie Lukas von Leyden zutage. Das eigentliche Hauptgebiet für die Ersetzung der Gegenwartsgewänder durch historische Tracht ist aber die Illustration der Antike, die ja eben in den Büchern dieser Zeit eine so hervorragende Rolle spielt, und tatsächlich zeigen manche Künstler der für uns hier wichtigen Jahrzehnte das entschiedenste Mühen um archäologische Kenntnisse; die große Mehrzahl der Bilder zu griechischen und römischen Schlachten fährt allerdings fort, die Krieger ruhig in die moderne Ritterrüstung zu stecken. Ebenso steht es in ethnologischer Beziehung. Von einer Einführung spanischer Tracht scheint freilich noch nicht die Rede zu sein: die Illustrationen zu Calixt und Melibia z. B. zeigen durchaus die deutschen Gewänder, aber auf das orientalische Kostüm wird doch schon mehr Rücksicht genommen, und so gibt etwa die Wittenberger Bibel von 1534 durch Einführung mindestens von türkischen Kopfbedeckungen, Waffen u. dgl. den biblischen Bildern schon einen gewissen morgenländischen Charakter. Es ist also hier wie überall: noch ist der Bann nicht eigentlich gebrochen, sichtlich aber regt sich doch schon ein eben erwachtes neues Leben.

Es wird sich nun fragen: stellt sich diesen eben in Hans Sachsens Zeit lebhafter hervortretenden Kostüminteressen eine Tradition des Theaterkostüms entgegen, die stark genug ist, allen etwaigen Neuerungsgelüsten und -forderungen den Eintritt zu verwehren? Die stärkste Tradition wird von vornherein bei den Trachten zu erwarten sein, die in den neutestamentlichen oder, wir dürfen wohl sagen: den biblischen Spielen gebraucht wurden. Leider sind die in den vorreformatorischen Dramentexten enthaltenen kostümlichen Hinweise und Anspielungen im allgemeinen so dürftig[1]), daß sich in bezug auf diese Zeit über die Theatertrachten wenig sagen läßt — man müßte denn im Bewußtsein der viel betonten Tatsache, daß sich die mittelalterlichen Maler vielfach von den Marktplatzaufführungen beeinflussen ließen, den Versuch wagen, auf den Gemälden die vielleicht hie und da auch mit übernommenen Theaterkostüme herauszufinden. Dieser Versuch kann hier nicht unternommen

(Weimar 1908) nicht das Geringste — ja überhaupt kaum ein Ansatz zu wirklicher Sammlung und kritischer Sichtung des Materials.

1) Vgl. die Materialzusammenstellungen bei Heinzel, S. 23—26.

werden. Aus der Spärlichkeit der Trachtenvorschriften in den szenischen Bemerkungen aber kann man zunächst einen doppelten Schluß ziehen: entweder könnten die Kostüme im allgemeinen als ein nicht sehr wesentlicher Bestandteil der Aufführung der Willkür der einzelnen Darsteller überlassen sein oder aber: die Tradition war hier so fest und streng, daß besondere Bemerkungen sich fast ganz erübrigten; wenn gelegentlich einmal (im Erlauer Dreikönigsspiel) die Vorschrift sagt: *Maria cum angelis et Joseph de vestibus ipsis decentibus secundum beneplacitum registrantis*, so möchte man aus dem Umstande, daß ein solches ausdrückliches Zugeständnis an die Willkür des Regisseurs eben nur einmal erscheint, die Folgerung ziehen, daß ihm sonst die Hände gebunden waren. Anderseits aber zeigt das Gebot, daß die Kostüme Dezenz zu bekunden hätten, das nicht nur hier, sondern im Verhältnis zur Spärlichkeit des Materials verhältnismäßig häufig im 14. und 15. Jahrhundert uns entgegentritt, daß man im allgemeinen in bezug auf die Kleidung den Mitwirkenden ziemlich viel Freiheit gelassen hat und infolgedessen sich öfters gegen Auswüchse wenden mußte. Vielleicht war es so, daß man bei den ganz kleinen Rollen alles den einzelnen Darstellern überließ und daß namentlich die Statisten sich kleiden konnten wie sie wollten, wenn sie nur aus dem stilus honestus des Ganzen nicht herausfielen, daß dagegen für allegorische Figuren, für fürstliche Personen und namentlich für die heiligen Hauptgestalten eine gewisse feste Tradition sich herausbildete. So darf etwa der Praecursor nicht mit den närrischen Attributen des Fastnachtspieleinschreiers sich ausstaffieren. Wohl aber spielen symbolische Attribute, zumal bei den allegorischen Gestalten eine große Rolle: die Gerechtigkeit z. B. trägt Buch und Schwert; die heiligen drei Könige haben auch auf der Reise die Krone auf dem Haupte, und der sie begrüßende Herodes hält noch dazu das Zepter in der Hand. Die Stilisierung der Kostüme der Protagonisten scheint in den eigentlich liturgischen Spielen am strengsten gewesen zu sein — bei der Nürnberger Osterfeier wie dann bei der späten Bordesholmer Marienklage kommen priesterliche Gewänder zur Verwendung, und Christi Nacktheit wird nur symbolisch an einem leblosen Crucifixus, den der völlig bekleidete Sprecher der Christusrolle in der Hand hält, angedeutet. Auf dem geistlichen Stadttheater dagegen erscheint Christus bei der Kreuzigung nackt, d. h. jedenfalls in *lîbkleidern*, und auch bei Lebzeiten geht er *nudis pedibus* einher: in Übereinstimmung mit den gleichzeitigen Darstellungen der bildenden Kunst; noch in einem Prosadialog Hans Sachsens vom Jahre 1546 (KG. 22, S. 367) heißt es von einem Wanderer, der dem Erzähler begegnet: *Als aber ich neher zw im kam vnd in recht pesach, da war es vnser hergot, den ich als-pald an seinem parfues-gen vnd praunem gestrickten rock erkennet.*

Nachweisbar sind die *libkleider* und *libstrümpfe* allerdings erst im 16. Jahrhundert[1]).

Für die mehr stilisierende Behandlung des Kostüms bei den wichtigeren Gestalten sprechen auch zwei Erwägungen allgemeinerer Art. Die eine ist die: daß es für die nur jährlich oder in noch größeren Abständen wiederkehrenden Aufführungen wenigstens für die bedeutsamen Rollen gewiß eine Art Theatergarderobe gab; die Kostüme blieben lange Zeit hindurch verwendbar, wurden altertümlich und wurden schließlich gewiß nicht mehr als unmodern, sondern als für die betreffende Gestalt wesentlich empfunden, so daß, wenn einmal eine Neuanfertigung nötig war, der frühere Zustand im ganzen wieder zugrunde gelegt wurde. Und das andere: bei der mittelalterlichen Marktaufführung kann nicht damit gerechnet werden, daß jeder im Publikum alle gesprochenen Worte tatsächlich vernimmt. Sie bietet viel weniger als unsere heutige Bühnenkunst die Vorführung einer dramatischen Dichtung, bei der das Wort die vornehmste Rolle spielt: sie ist in erster Reihe Theater, sie vermittelt das Verständnis mit Hilfe des Schauens — durch die Bewegungen der Personen auf dem großen, alle heiligen Orte umfassenden Schauplatz wird dem Zuschauer, der ja mit dem Gesamthergang durchaus vertraut ist, klar, an welchem Punkte der Handlung man sich in jedem Augenblick befindet. Zur Erreichung dieses Zieles ist es aber nötig, daß man auch auf weitere Entfernung hin die Personen erkennt, und das beste Mittel in dieser Hinsicht ist das stilisierte Kostüm. Vielleicht tritt in der ja wohl gewiß nicht regelmäßig, aber doch vielfach zu beobachtende Neigung der Maler, die Nebenpersonen ins Alltagsgewand zu hüllen, die Hauptgestalten dagegen mit einem mehr idealisierten Kostüm zu versehen, eine Abhängigkeit von den Trachtenverhältnissen der Marktplatzbühne zutage.

Glücklicherweise gibt durch einen freundlichen Zufall unser karges Material einen Hinweis, der uns in bezug auf das Vorhandensein von Typisierung und Stilisierung aus dem Bereich der Vermutung etwas hinausführt und Gelegenheit gibt, eine Brücke zu dem reicheren Material des 16. Jahrhunderts zu schlagen. In dem Tiroler Mariälichtmeßspiel des 15. Jahrhunderts heißt es in bezug auf den greisen Simeon, der bei Mariä Tempelgang den Christusknaben auf dem Arm tragen darf: *Interim venit Simeon in habitu prophetali* . . . Etwas Ungewöhnliches also, denn dieser Simeon (Luc. 2,25) ist kein Prophet; aber als etwas ganz Bekanntes, im Typus Feststehendes wird der *habitus prophetalis* vorausgesetzt: das Gewand, an dessen Schnitt und etwa auch an dessen Farbe der Zuschauer den Träger als einen Propheten erkennt. Diese Prophetentracht als eine besondere Eigentümlichkeit taucht dann

1) Heinzel a. a. O., S. 25, Anm.

auch in den Luzerner Bühnenrodeln des 16. Jahrhunderts wieder auf[1], und namentlich schreiben die sehr ausführlichen Kostümangaben des Jahres 1583 deutlich vor, die Propheten *als Propheten vast glychförmig vff seltzame manier* auftreten zu lassen; es kommt offenbar besonders darauf an, sie von Abraham und seiner Sippe, die *patriarchisch*, und Petrus, Johannes und den übrigen Jüngern die *got zwelffbottisch* gekleidet gehen, zu unterscheiden; und auf ein so feines Verständnis für den symbolischen Sinn solcher Kostüme rechnet man beim Zuschauer, daß Moses, der zwischen den Patriarchen und Propheten steht, auch *ettwas vnderschydlich zwischen einem Patriarchen vnd Propheten* gekleidet sein soll. *Gekhlaidt wie ein Patriarch* als ein feststehender Begriff kommt auch in den Kostümanweisungen vor, die um 1580 ein österreichischer Regisseur seinen katholisierenden Bearbeitungen und Ineinanderarbeitungen Hans Sachsischer Bibeldramen beigegeben hat[2]); so stimmen auch in der am Ende dieses Bandes ausführlich behandelten, ohne Zweifel stark das Theatralische berücksichtigenden Bilderhandschrift von Jakob Rufs Drama Der Weingarten des Herrn (Zürich, ca. 1540) die Trachten der Propheten untereinander gegen die wieder unter sich stark verwandten Trachten der Apostel ziemlich deutlich überein. Es handelt sich offenbar um einen an den verschiedensten Orten gültigen Gebrauch, und da wir den *habitus prophetalis* schon im Mittelalter nachweisen konnten, werden wir das Recht haben, auch den *habitus patriarchalis* und den *habitus apostolicus* bis in die alte Zeit zurückzuverlegen. Die Gleichheit bezieht sich aber wohl mehr auf das Prinzip als auf die Haltung der Kostüme im einzelnen, die gewiß auch von lokalen Verhältnissen mitbestimmt war: so scheinen z. B. die Luzerner Propheten mehr den Züricher Aposteln ähnlich und umgekehrt; noch weniger werden wir also mit Sicherheit die eine oder andere Kostümkategorie mit all ihren Einzelheiten bis ins 15. Jahrhundert zurückdatieren dürfen.

Daß auch sonst im 16. Jahrhundert längst feststehende Trachtentypen immer wieder zur Verwendung gelangen, geht aus der Form einiger Anweisungen deutlich hervor: *Die Engel. Wie Engel sond cleyt syn*[3]) und *Maria gekhlaidt in jren gewonlichen khlaidern*[4]). Der König und sein Hofgesinde in Johannes Heros' Drama Der irdisch Pilgerer (1562 in dem Nürnberg benachbarten Städtchen Roth geschrieben) sind *all bekleidet nach gewönlicher arth*. Ferner

1) Abgedruckt durch R. Brandstetter, Germania 30, S. 205ff., 325ff.

2) Cod. germ. Mon. 3635 an verschiedenen Stellen; z. T. gedruckt bei Hampe: Die Entwicklung des Theaterwesens in Nürnberg, S. 49ff. Ich durfte die Handschrift hier in Berlin benutzen.

3) Germ. 30, S. 205.

4) P. Expeditus Schmidt, Die Bühnenverhältnisse des deutschen Schuldramas, S. 75.

bekunden einige mehr oder weniger große Übereinstimmungen in der kostümlichen Ausgestaltung verschiedener Hauptgestalten in Luzern, Zürich, Österreich — so besonders in bezug auf die Tracht des Gottvaters, doch auch des Kain, des Abel, der Schlange, der Engel[1]), daß neben aller lokalen Differenziertheit auch eine gewisse Gesamttradition sich bis gegen Ende des 16. Jahrhunderts erhalten hat; zu einer direkten Anknüpfung an die Theatertracht des 14. und 15. Jahrhunderts reicht das kärgliche Material freilich bei weitem nicht hin[2]).

Jedenfalls: die Existenz einer stark wirksamen Tradition bei Hans Sachsens Zeitgenossen ist als erwiesen zu betrachten — nun fragt sich noch: läßt sich eben in der Zeit, in der er das Nürnberger Theater leitet, umgekehrt das Eindringen der neuen Tendenz zum historischen und ethnologischen Kostüm an dem bisher betrachteten Material spüren? Kein Zweifel zunächst, daß in der Luzerner Ausstellung des Jahres 1583 die neue Periode deutlich zu merken ist. Vor allem der historische Zug in der Scheidung der Personen des alten und des neuen Testamentes: immer wieder wird für die Gestalten der vorchristlichen Zeit eine *gar allte manier* der Trachten und dergleichen entschieden verlangt, während für die Personen der eigentlichen Oster- und Passionsspiele davon nicht die Rede ist: man merkt die Absicht, den Zuschauer die chronologischen Unterschiede spüren zu lassen. Und ferner: während im Mittelalter die Nebenfiguren einfach die zeitgenössische deutsche Tracht getragen haben, hier das ethnologisch gerichtete Bestreben, sie wenigstens in jüdische Gewänder zu stecken. Wenn weiter für viele Nichtjuden der heiligen Vorgänge, zumal für Pilatus und seine römische Umgebung, vielfach *heidnische Manier* vorgeschrieben wird, so ist wenigstens für den Kreis des Neuen Testaments darunter schwerlich irgend eine beliebige fremde Tracht, sondern eben die antik römische zu verstehen: sonst würde nicht für Herodes angegeben sein: *weder jüdisch noch heidnisch, sonst frömbder Manier, doch meer jüdisch, denn er war ein Proselyt oder beschnitner Heyd.* Der neue kostümwissenschaftliche Zug der Zeit spricht sich übrigens in solcher subtilen Scheidung besonders aus. Das besondere Interesse für die orientalische Tracht geht endlich aus der Vorschrift hervor, die für die ägyptischen Kaufleute, die Käufer des jungen Joseph gilt: *Sond bekleidt sin jn langen kleidern mitt krummen Seblen, auch hohen Hütten mitt Fädern, alls heid-*

1) In dem eben genannten Irdischen Pilger des Joh. Heros steht: *Der Engel sol in lauter weis gekleidt sein, mit einem rothen Creutz vber die Alben.*

2) Die heiligen drei Könige tragen in Österreich wie hundert Jahre früher im Erlauer Spiel noch Kronen auf dem Haupte (in Luzern ist davon nicht die Rede); aber im Gegensatz zu der älteren Darstellung (vgl. oben S. 115) gibt man ihnen hier nun auch ihre Zepter auf die Reise mit.

nische oder türckische Koufflüt. — So deutlich wie hier tritt in dem österreichischen Material der gleichen Zeit die neue Periode noch nicht zutage — ist es doch auch bei weitem nicht so umfassend und entstammt es doch offenbar auch einer viel einfacheren Sphäre; immerhin tauchen auch hier nicht nur der Judenhut, sondern auch türkischer Hut und türkisches Kleid auf. Allerdings: all das ist nachhanssachsisch. Aber auch in der Luzerner Aufführung des Jahres 1545 beginnt das Neue sich wenigstens schon zu regen. Zwar von jener chronologischen Scheidung der alt- und der neutestamentlichen Tracht ist hier noch nicht die Rede, aber auch hier wird doch schon für die Nebenpersonen jüdisches Gewand angeordnet; wenn die Kostüme von Pilatus und seiner Frau als *heydisch* bezeichnet werden, so darf man vielleicht schon an Antikes denken, und vor allem kommt der Sinn für orientalische Trachten mit merkwürdiger Deutlichkeit in den Gewändern der heiligen drei Könige zum Ausdruck: sie *sond cleyd syn bim kostlichsten. Caspar arabisch, Melchior tarsisch, Balthasar mörisch.*

Läßt sich somit schon angesichts des Bibeldramas behaupten, daß in Deutschland zur Zeit der Meistersängerbühne die mittelalterliche Kostümtradition in der Hauptsache noch lebendig war, daß aber anderseits das neu erwachte Interesse für authentische Trachten auch auf dem Theater sich eben geltend zu machen anfing, so wird sich endlich fragen, ob das seit dem Ende des 15. Jahrhunderts immer mächtiger auf die Bühne sich drängende weltliche Drama die moderne Bewegung noch zu fördern imstande war. Leider ist hier das Material noch wesentlich dürftiger als in bezug auf die geistlichen Aufführungen. Die szenischen Bemerkungen der Dramentexte und die bisher bekannt gewordenen Archivnotizen über stattgehabte Vorstellungen geben so gut wie nichts her, und es bleiben eigentlich nur die Dramenillustrationen; auch von den dort wiedergegebenen Kostümen aber scheidet, wie die im zweiten Teil dieses Buches angestellten bilderkritischen Untersuchungen zeigen, sehr vieles als gar nicht dem Theater zugehörig aus, und von den positiven Ergebnissen ist für die hier behandelte Frage: nach dem Vorhandensein einer festen Tradition und dem leisen Streben nach Berücksichtigung des neuen historisch-ethnologischen Moments kaum etwas zu verwenden; denn es handelt sich durchaus um Dinge, die der hier in Betracht kommenden Periode noch voran liegen, und die Gelegenheit, ethnologisch Fremdartiges anzubringen, ist nicht allzu groß. Allerdings: die Antike kommt in erster Reihe in Betracht: beim Terenz; aber hier in den Darstellungen aus dem bürgerlichen Leben ist die Versuchung nicht allzu groß, nach besonderer Eigentümlichkeit der Tracht zu streben; zu mindesten genügt eine gewisse Altertümlichkeit, die sich hier wieder durch die Konservierung alter Theatergarderoben einstellt.

Eher locken Szenen mythologischen oder historischen Inhalts zu aparter Kostümierung, und dabei hat allerdings offenbar zum Teil malerische Phantasie sich geltend machen dürfen, hie und da sich anlehnend an irgend ein einzelnes antikes Kostümstück, auf das die werdende Renaissancekultur schon hingewiesen hatte, öfter aber an den Mummenschanz der heimischen Feste. Gewiß hat also hier auf dem Gebiete des weltlichen Spiels das Moderne leichter seinen Einzug halten können; eine Bemühung um archäologische Kostümtreue bei der Darstellung altgriechischen Lebens aber hat sich bisher nicht vor dem Jahre 1566 nachweisen lassen, und da handelt es sich um eine besondere Vorführung an einer Stätte hervorragender Gelehrsamkeit: am Gymnasium zu Straßburg[1]). So etwas wird bei Durchschnittsaufführungen bürgerlicher Kreise niemand verlangt haben, zumal es die Anfertigung völlig neuer Kostüme erheischt und somit große Kosten gemacht hätte. Aber die gelegentliche Einführung von Trachten fremder Völker, für deren Eigenart auch weiteren Kreisen die Augen geöffnet waren, wurde vermutlich hier im weltlichen Spiel noch mehr als im geistlichen verlangt und konnte schließlich auch ohne gar zu tiefen Griff in den Geldbeutel geleistet werden.

Kommen wir so vorbereitet an Hans Sachsens Theaterkostüme heran, so sind wir nun imstande, das Material recht zu deuten und zu erkennen: er bereitet uns auch auf diesem Gebiete keine Überraschungen, sondern läßt sich von der geschichtlichen Situation tragen. Zunächst auch hier keine völlige Emanzipation, sondern ein starkes Fortleben der Tradition, zumal im geistlichen Drama. Die hier hervortretende Dürftigkeit in den szenischen Bemerkungen hinsichtlich der Kostüme, die in den neutestamentlichen Spielen zu fast völliger Schweigsamkeit gesteigert ist, erinnert an die mittelalterlichen Texte, die auch so sehr wenig über die Tracht bemerkten, weil sie eben im allgemeinen fest in der Tradition begründet, also selbstverständlich war, und zeigt, daß Hans Sachs auch noch an der Überlieferung festhielt. Zu solchem Argumentum ex silentio gesellt sich auch einiges Positive: wenigstens an der Kostümierung der Hans Sachsischen Könige zeigt sich, daß man bei den Meistersingern der alten Tracht treu blieb. Der Hans Sachsische König trägt beständig die Krone auf dem Haupt so gut wie der König Herodes und die heiligen Drei aus dem Morgenlande in den geistlichen Spielen des Mittelalters, obschon man in Nürnberg bei den Einzügen Karls V. und Ferdinands gesehen hatte, daß der Herrscher auch in feierlichen Situationen von diesen Zeichen seiner Würde

1) Vgl. P. Expeditus Schmidt, S. 68. Übrigens mag man auch auf das oben (S. 112) erwähnte, isolierte Straßburger Trachtenbuch von 1573 in diesem Zusammenhang hinweisen.

keinen Gebrauch macht; er trägt sie nicht nur in festlichen Momenten, sondern immer, etwa auch wenn er zu Tisch geht (KG. 11, S. 143), und es ist ein großer Ausnahmefall, wenn König Artaxerxes beim Zubettgehen (KG. 23, S. 213) statt der Krone die Schlafhaube auf dem Kopfe trägt: sie spielt im Fortgang der Handlung eine bedeutsame Rolle. So muß der Hans Sachsische König auch noch wie weiland König Herodes das Zepter stets in der Hand halten — werden Krone und Zepter beiseite gelegt, so kann das die Abdankung bedeuten, so wie der Thronprätendent bei seiner Anerkennung mit Krone und Zepter geschmückt wird. Die Krone kommt auch der Königin ständig zu. Ebenso aber ist es offenbar alte Tradition, daß der König immer in einem besondern „königlichen Gewand" einher geht: es ist mit Gold geschmückt (KG. 13, S. 349) und besteht, wie öfter hervorgehoben wird, aus „Purpur"; ist der König in tiefer Trauer, so trägt er ein Klagkleid, wie andere Trauernde auch, aber über dem Königsgewand (KG. 6, S. 107), in der Schlacht trägt er den Harnisch, aber über ihm, um als König kenntlich zu sein, den Purpurmantel (KG. 13, S. 509). Unter „Purpur" aber dürfen wir hier und anderwärts nicht die hochrote Farbe der gewöhnlichen Vorstellung uns denken, das Wort hat vielmehr den ihm schon Jahrhunderte v o r Hans Sachs eigenen Sinn: farbiges Seidengewebe; völlig deutlich tritt uns das in Hans Sachsens Estherdrama entgegen, wo die *könglich kleydung*, die Mardocheus vom König Ahasverus erhält, folgendermaßen charakterisiert wird: *ein purpurkleyd, gelb vnd weiß seiden* (KG. 15, S. 123)[1]. Des Dichters früher aus seiner Epik ermitteltes Interesse für Stoff und Farbe kommt hier zum Ausdruck, um so mehr, als die Bibel an der zugrunde liegenden Stelle ein b l a u und weißes Kleid anführt, bei dem von Seide nicht die Rede ist. Oder geht diese Veränderung nicht auf den persönlichen Geschmack des Dichterregisseurs, sondern wie die gesamte Königstracht auf alte Tradition zurück? Die ältere Überlieferung reicht, wie wir sahen, nicht aus, um das zu entscheiden.

Wenn wir aber so im allgemeinen annehmen, daß die Nürnberger Kostüme dem gewöhnlichen Zug der Zeit entsprechend noch an die mittelalterliche Theatertracht anknüpfen, so sehen wir anderseits auch hier wie anderwärts ein paar Spuren des neu auftauchenden Interesses für authentische Kostüme und eine Erneuerung der Theatergarderobe in diesem Sinne. Charakteristischerweise beschränkt sich die Modernisierung aber auf wenige Punkte: im Fortunatusdrama (1553) kommt Andolosia *türckisch gekleidet* (KG. 12, S. 214), und in Wilhelm von Österreich (1555) erscheint sogar der

1) In der Handschrift steht allerdings nur *gewant gelb vnd weiß*.

Heidenkönig Graneas ebenfalls *türckisch gekleidt* (KG. 12, S. 521); ferner heißt es in Fiorio und Biancefora (1551, KG. 8, S. 324):

Schaw! dort kommen spanisch gekleidt
Etlich herren vnd auch knecht.

Es scheint also, daß Hans Sachsens Theatergarderobe die Trachten dieser beiden Völker, der Türken und der Spanier, die auch in dem allgemein kostümlichen Interesse der Zeit die Ausgangspunkte gebildet hatten, einbezogen hat — andere aber nicht: König Graneas ist kein Türke und trägt doch das türkische Gewand — da kein anderes in der Theatergarderobe vorhanden ist, muß dieses genügen, um den Heiden äußerlich zu charakterisieren. Keine Spur vor allem von einer Vorführung antiker Tracht — die zwei Dialogstellen, an denen eine Differenzierung angedeutet ist: das *troyanisch gwant,* in dem Agamemnon heimkehrt (KG. 12, S. 330) und das *thuscanisch kleyd,* das sich Mucius Scaevola anlegen will, um Porsenna zu überfallen (KG. 8, S. 207), sind sicher nur aus des Dichters Quellen rein wortmäßig herübergenommen, während die Wirklichkeit der Bühne hier vielleicht auch mit dem Surrogat des türkischen Kostüms operiert hat.

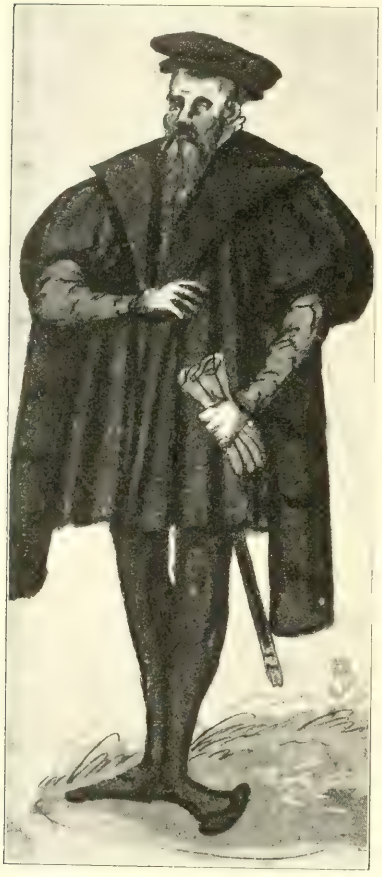


Abb. 9: Vornehmer Spanier.
Aus Cod. Heldt fol. 392 b (s. u. S. 129).

Im übrigen haben vielmehr auch die griechischen Götter und Heroen eine besonders fremdartige oder gar archäologisch begründete Tracht nicht gehabt[1]), sondern sind lediglich durch Hans Sachsens beliebtestes Charakterisierungsmittel gekennzeichnet worden: durch Verleihung eines typischen Requisits. *Phebus kumbt mit seinem bogen, köcher vnd pfeilen* (KG. 13, S. 462), *Cupido . . mit verpunden augen, mit köcher vnnd handtbogen* (ibid., S. 465) und *Perseus gehet ein in seim geflügelten füßkleidt* (ibid., S. 433) — es

1) Durch ein im Anfang des nächsten Kapitels erörtertes Meisterlied des Dichters erfahren wir eines authentisch: daß der Darsteller des Jupiter in der Komödie Jupiter und Juno v. J. 1534 *zepter vnd kron* getragen hat.

sind die typischen Attribute der Götter, die, wie oben bei Behandlung des Kostüms in Hans Sachsens Epik gezeigt wurde, dem Dichter vertraut waren; die angeführten Stellen weisen freilich alle drei erst ins Jahr 1558, so daß es sich vielleicht erst um eine späte theatralische Ausnutzung seiner Kenntnisse handelt und die

Abb. 10: Briefbote. Aus Cod. Heldt fol. 451 b (s. u. S. 128).

Frage offen bleibt, ob Merkur in Dramen der Jahre 1551 und 1554 und Minerva im Jahre 1555 schon ähnlich gekennzeichnet waren — von den Göttergestalten der Jugenddramen ganz abgesehen.[1])

1) Höchstens mag auch hier mit der Farbe des Kostüms gewirkt worden sein, wie denn der schon oben genannte Joh. Heros aus dem mittelfränkischen Roth — literarisch jedenfalls ein unmittelbarer Nachfahr des Hans Sachs — 1562 vorschreibt: *Cupido sol in lauter rodt gekleidt sein.* Felix Platter spielt als Knabe zu Basel in der Hypocrisis des Gnapheus *ein Gratia*; er erzählt über das Kostüm (Boos, Th. u. F. Platter, 1878, S. 144):

Sonst aber ist die Charakteristik eines Standes durch das Attribut bei Hans Sachs längst das Übliche: der Gelehrte hat ein Buch (KG. 13, S. 96), der Nigromant die *spera celi* (13, S. 486), die Richterin den Stab (10, S. 133, allerdings nur in der Handschrift), der Jäger Horn und Spieß (1, S. 92), der Schiffer das Ruder (8, S. 147), der Fischer dazu noch das Fischfäßlein (16, S. 81), der Hirt Hirtentasche und Stecken (20, S. 152), der Bote *bulgen* und Trompete (12, S. 105· 16, S. 134), der Bauer Sichel oder Rechen (10, S. 223; 12, S. 237), der Wanderer Bündelein und Stecken (10, S. 19 u. ö.), der Bettler ebenfalls den Stecken und dazu den Sack am Hals (12, S. 29). Diese nahe liegende und bequeme Art der Kennzeichnung ist natürlich keinesfalls Hans Sachsens Erfindung: das dürftige Material des Mittelalters und die reichlichen schweizerischen Angaben aus dem 16. Jahrundert deuten auf Ähnliches hin — nur läßt sich die stereotype Art der Durchführung nirgends so deutlich nachweisen wie in Nürnberg. Als etwas besonders Charakteristisches sei des wiederholt genannten Joh. Heros Anordnung v. J. 1562 hervorgehoben: der Tod *sol mit einem langen rotgeferbtn stachel kommen,* während *bogen und köcher vol pfeil* dem weiblichen *Nuncius mortis* zuerteilt ist.

Abb. 11: Aussätziger. Aus Cod. Heidt fol. 44 (s. u. S. 128).

Neben solchen Attributen und auch ohne sie wird nun auch die eigentliche Kleidung hie und da genannt. Der Aussätzige hat nicht nur des *klepperlin,* sondern auch Schlafhaube und Mantel,

mann legt mir der Herwegenen docter Gertrudt kleider an. Ebenso trägt er als Lycondes in der Aulularia des Plautus *ein schönen mantel so des Schärlins sun wer.* Also durchaus zeitgenössische Kostüme.

der Wallfahrer nicht nur Bulgen und Stab, sondern auch Mantel und Hut, der Einsiedler nicht allein Stecken, Paternoster und Gebetbuch, sondern auch Einsiedelrock und Kappen, der Ritter nicht nur Schwert, Spieß und Schild, sondern auch Helm und Harnisch, und auch sonst ist von Mantel, Schauben, *husecken*, Hemd usw. öfter in den szenischen Bemerkungen die Rede; auch das „Klagkleid"

Abb. 12: Nürnberger Fußturnier. Aus Cod. Heldt fol. 95 (s. o. S. 128).

kommt nicht selten vor. Immer aber sind es Hinweise auf die allbekannten Gewänder der Wirklichkeit, irgend etwas anderes fehlt vollständig, und ebenso mag hervorgehoben werden, daß die Eigenschaftsworte, die zur allgemeinen Anweisung über die Kostümgestaltung verwendet werden, sich stets in der Wirklichkeitssphäre halten: also etwa köstlich, fürstlich, geschmückt, fein geputzt; übelbekleidet, armutselig, erbärmlich, daß dagegen niemals ein Wort wie „abenteuerlich" oder „seltsam" in den szenischen Bemerkungen

vorkommt. Es ist also wohl nicht zu bezweifeln: wenn wir von den für das biblische Kostüm vorhandenen Traditionen und von den Zugeständnissen ans Modern-Ethnologische absehen und auch noch bedenken, daß aus früheren Jahrzehnten altmodisch Gewordenes mit in Hans Sachsens Theatergarderobe hinein gekommen sein kann, besteht sie aus Gewändern der damaligen Gegenwart, und so wenig wie ein in der Kostümkunde bewanderter, ist ein phantasiereicher Theaterschneider beschäftigt worden. Hans Sachsens Mangel an Einbildungskraft in bezug auf die Tracht war uns schon angesichts seiner epischen Dichtung entgegengetreten; aber wir können auch sonst sagen: es fehlt den Nürnbergern überhaupt an der Fähigkeit, sich bei der Gestaltung der Kleidung sonderlich frei gehen zu lassen selbst dort, wo solche Freiheit geradezu geboten wäre. Die Nürnberger Schembartbücher und die in ihnen enthaltenen Karnevalskostüme legen mit ihrem geringen Humor, mit ihrem Mangel an Mut zu einer rechten Emanzipation von der gewöhnlichen Tracht für die spießbürgerliche Beschränktheit der damaligen Schneiderphantasie ein sehr beredtes Zeugnis ab[1]). Auch die allegorischen Gestalten, die freilich nicht in so dichten Scharen auf die Bühne gelassen werden wie in der Lesedichtung, werden ruhig ins Zeitkostüm gesteckt oder mit dem ausstaffiert, was die Theatergarderobe sonst bot — Frau Armut geht wie eine Nürnberger Bettelfrau einher, so wie jener Heros'sche *Nuncius mortis ein lumpets weibskleidt haben* soll, und Frau Glück ist *hochprechtig wie ein keisserin peklaid vnd geschmücket.* Das Attribut — so bei der Gerechtigkeit das bloße Schwert — dient auch da zur Ergänzung.

Dagegen tritt uns in den szenischen Bemerkungen Hans Sachsens und den zugehörigen Textstellen das entgegen, was uns auch in seinen epischen Kostümbeschreibungen als Gegenstand seines Interesses auffiel: Stoff und Farbe, während die auch dort so spärlichen Hindeutungen auf den Schnitt der Kleider so gut wie ganz fehlen. Schon oben gelegentlich der Königstracht war darauf hingewiesen worden. Von Sammet und Seide ist öfter die Rede — allerdings nur im Text, sodaß man hier nicht gerade anzunehmen braucht, die Kostüme hätten wirklich aus so kostbaren Stoffen bestanden; gelb, weiß, schwarz, grün, rot, blau werden als Farben von Kleidern oder Kleiderteilen erwähnt; Hamann im Estherdrama trägt sogar rote Stiefel[2]). Besonders beweiskräftig aber für Hans Sachsens Neigung zu kostümlichen Farbenwirkungen auf der Bühne scheint mir eine Stelle in den „Vier unglückhaften Liebhabenden"

1) Allerdings steht (vgl. o. S. 113 Anm.) die Untersuchung noch aus, inwieweit wir in den Schembartbuchillustrationen wirklich authentische Reproduktionen der Originalkostüme und nicht etwa wenigstens teilweise nur Versuche besitzen, die textliche Überlieferung illustrativ auszugestalten.

2) Ob dieser Zug vielleicht auch auf alte Tradition hinweist?

(1556, KG. 13, S. 177, vgl. 176, 26f.) zu sein, wo der König, inbezug auf Gernier, Gabriotto und Reinhardt zu seinem Marschall sagt:

Marschalck, wer warn die drey in grün?

Diese Worte entsprechen allerdings der Angabe in Hans Sachsens Vorlage (Wickram); an sich wäre es aber natürlich durchaus für

Abb. 13: Hofmann. Aus Cod. Heldt fol. 441 b (s. u. S. 128).

den Dichter nicht nötig gewesen, hier Quellentreue zu üben und um ihretwillen etwa dem Theaterschneider drei neue grüne Kostüme in Arbeit zu geben; es liegt vielmehr gewiß umgekehrt: in der Theatergarderobe waren eine ganze Menge von Kostümen in allen Farben vorhanden[1]), und weil der Dichter das wußte, konnte er die Angabe der Vorlage herübernehmen.

1) Vgl. Felix Platters Erzählung über die Baseler Aufführung von V. Boltz Spiel „Pauli Bekehrung" i. J. 1546 (H. Boos, Th. u. F. Platter. 1878. S. 144): *der Rudolf Fry*

Über solche allgemeine Feststellungen hinaus aber uns ein bestimmtes Bild wenigstes von einigen der auf Hans Sachsens Bühne gebrauchten Kostüme zu schaffen, ermöglicht uns die Annahme, daß es sich doch zum großen Teil um die Alltagskostüme des damaligen Nürnberg gehandelt hat, und das in bezug auf sie vorhandene Material, obenan also der Heldtsche Kodex, und so konnten dem hier vorliegenden Abschnitt eine Anzahl solcher Trachtenbilder eingefügt werden. Eine gewisse Fehlerquelle muß dabei freilich berücksichtigt werden: Heldts Bilder geben, wie wir sahen, in der Hauptsache die Kostüme nicht der fünfziger, sondern der sechziger Jahre des 16. Jahrhunderts wieder. Groß aber ist die Differenz im allgemeinen wohl nicht; wenigstens erscheint sie in den meisten Fällen, in denen ein Vergleich dadurch ermöglicht wird, daß Heldt auch die Trachten vorführt, wie sie *vor jahren* gewesen sind, meist nicht sehr bedeutend, und namentlich wird man die Kleidung der niederen Stände wohl als ziemlich stabil sich vorstellen dürfen, so daß durch die Wiedergabe ihrer Trachten als der Hans Sachsischen kein zu großer Anachronismus begangen wird. Wenn Heldt einmal (fol. 159 b) einen Barbier in altertümlicher Tracht abbildet, wie er noch 1550 auf der Straße zu sehen gewesen, so mag das ein Zeichen dafür sein, daß eben um diese Zeit die neuen Handwerkertrachten sich durchgesetzt haben. Wie Herr Tristant und Curnefal als *Jacobs-brüder bekleid* ausgesehen haben (KG. 12, S. 176), können wir uns also nach Heldts Bild (fol. 43; vgl. o. S. 113) (genau vorstellen; Ulisses als Bettelmann KG. 12, S. 359) steht durch Heldts Bild (fol. 44 b vor uns, ebenso der aussätzige Markgraf Hato mit *schlaffhauben, kleperlein vnd mantel* (KG. 8, S. 151) durch die Darstellung des Aussätzigen (fol. 44 a; vgl. o. S. 124). So sehen wir ferner die Diener: Köchin, Hausknecht, Kellermeister (fol. 433 b, fol. 444, 462) vor Augen, der in Hans Sachsens Dramen so häufige Bote erscheint (fol. 451 b; vgl. o. S. 123) und für die Sphäre des Bauerntums liegt ein ungemein reiches Material vor, das uns namentlich die Typen des Hans Sachsischen Fastnachtspiels völlig wirklichkeitsgetreu schauen läßt: denn nicht irgend beliebige Bauern, sondern die Bauern aus der Umgegend von Nürnberg bildet Heldt ab (vgl. bes. fol. 422 b, 456 ff., 462 b, 466, 472). Aber auch aus der vornehmen Welt werden wir einige Typen uns aneignen dürfen: so etwa den Hofmann (fol. 441 b und 442 a; vgl. o. S. 127) und die Geschlechterbraut (fol. 400); die Darstellung eines Nürnberger Fußturniers (fol. 95 a; vgl. o. S. 125) gibt uns ein Bild der ritterlichen Rüstung.

war hauptman, hatte by 100 burger, alle seiner farb angethon, vnder seim fenlin. Ferner in des Heros oben erwähnten Drama v. J. 1562: *Cupido sol in lauter rodt gekleidt sein . . . Praecepter sol ein eober schwartz kleidt haben . . . Knab . . in lauter schwartz gekleidt.* Dazu auch die oben (S. 118 Anm. 1) erwähnte weiße Kleidung des Engels mit dem roten Kreuz.

Für die Ausrüstung des Narren, der mit Kappe und Kolben bei Hans Sachs so häufig erscheint, in dessen Gewand z. B. auch Herr Tristant sich hüllt, mag eine Narrengestalt aus der Darstellung eines Aufzuges im Heldtschen Kodex verdeutlichend wirken (fol. 68). Der letztere gibt uns ferner mehrfache Gelegenheit, uns Hans Sachsens Musikanten vorzustellen (fol. 164 b, 397 b; vgl. o. S. 102), und das Bild des Ehrenholds (s. u. S. 134) dürfen wir wohl dem 1562 in Nürnberg hergestellten Druck eines Dramas „Der irdische Pilgerer" entnehmen, das ein anderer „Held", jener Schulmeister Johannes Heros in dem mittelfränkischen Städtchen Roth verfaßt hat[1]). Endlich gibt der Heldtsche Kodex auch die beiden ausländischen Trachten her, die Hans Sachsens Theater einführte: den Spanier (fol. 329 b; vgl. o. S. 122) und die Türken (fol. 316, o. S. 111) — wenigstens (und das ist für uns das Entscheidende) das Bild der Vorstellung, die man im damaligen Nürnberg von türkischen Kostümen hatte. — Alle unsere Reproduktionen geben freilich die Farben der Heldtschen Bilder n i c h t wieder: vernachlässigen dadurch aber durchaus kein Wirklichkeitselement: bei einem Vergleich der Heldtschen Bilder mit ihren Vorlagen stellt sich heraus, daß er die Farben vollständig willkürlich behandelt. Im übrigen aber vermitteln sie uns auch für unsere besonderen Zwecke lebendigste Anschauung.

Abb. 14: Aus Cod. Heldt fol. 168 (s. o. S. 123).

Die kostümliche Phantastik beschränkt sich, wenn wir absehen von den traditionell gegebenen Gestalten des älteren Dramas, den Engeln und Teufeln und der Paradiesschlange, von denen im zweiten Teil dieses Buches die Rede ist, auf eine einzige Leistung. Bei der letzten Erscheinung der schönen Magelone vom Jahre 1556 (KG. 12,

1) Exemplar in Berlin, Kgl. Bibliothek. Zum Vergleich mag man die Herolde der Ruoffschen Weingartenhandschrift (vgl. Register) heranziehen, die freilich schon ins Jahr 1539 gehören.

S. 552) sind Flügel und Schlangenschwanz nur Zugabe zu dem gewöhnlichen Kostüm und wurden gewiß von den vorhandenen Ausstattungen des Engels und der Paradiesschlange genommen. Im nächsten Jahre aber wagt Hans Sachs — geführt von einer Neigung, die wir auch in seiner Epik beobachteten — etwas Neues, so wie er auch auf dem Gebiete der Requisiten um die gleiche Zeit die Technik stärker in Anspruch zu nehmen begann: im Hürnen Seufrid führt er die Drachen selbst auf die Bühne[1]), mit denen der Held zu kämpfen hat (KG. 13, S. 341, 344 ff.). Und nachdem er einmal für diesen Zweck das Drachenkostüm hat herstellen lassen müssen, schreibt er sozusagen im nächsten Jahre für dieses Kostüm zwei neue Stücke: die Andromeda am 22. März und die Daphne am 29. März 1558 (KG. 13, S. 427, 458). Und so groß muß das Entzücken der Zuschauer beim Anblick dieses Drachens gewesen sein, daß der Dichter ihn am 27. September des gleichen Jahres im Alexanderdrama noch einmal anbringt und zwar etwas gewaltsam. Der zauberkundige König Nectanabus liebt Alexanders Mutter Olympias, und um sie zu besitzen, spiegelt er ihr vor, Zeus sei in Leidenschaft für sie entbrannt und wolle sie zur Nachtzeit in Gestalt eines Drachens besuchen. In einem Monolog erklärt er sodann, selbst die Rolle des Drachens spielen zu wollen, und darauf folgt die szenische Bemerkung (KG. 13, S. 485): *Nectanabus gehet ab, kumbt bald wider wie ein trach vnd gehet herumb vnd wider ab.* Der Anfang eines Hergangs, der durchaus hinter die Szene gehört, wird auf sie verlegt, damit die Zuschauer noch einmal das Drachenkostüm bewundern können. Es ist also offenbar etwas, was aus der im ganzen nicht sensationellen Art der Nürnberger Kostüme stark herausfällt. — Und wie sah der Drache nun aus? Die szenischen Bemerkungen geben darüber nicht viel her, aber hier können wir ja auch die Schilderungen des Dialogs heranziehen; so heißt es im Hürnen Seufrid von dem Drachen:

Gefluegelt mit grawsamen furm.
Sein zen, die sint eyseren ganz,
Mit ainem giftig langen schwanz,
Auch thuet er hellisch fewer speyen.

und in dem Drama Perseus mit Andromeda:

Des fewr schoß im auß dem rachen . .
Hat wol ein klaffter langen schwantz,
Hat auch zwen flügel in meers-grufft . .
Sehr grawsam scharpff waren sein klaen;

von seinen *Klopern*, seinen *langen zen vnd freysam klaen*, seinem Feuerspeien ist auch sonst die Rede. Daß die Vorstellung des

1) Übrigens schreibt auch schon in einem vorhanssachsischen Fastnachtsspiel (Keller S. 173) eine szenische Bemerkung vor: *Hie get ein Trach vnd speit feur auß.*

Feuerspeiens nicht der Phantasie des Publikums überlassen blieb, sondern mit den im vorigen Kapitel charakterisierten Feuerwerksmitteln wirklich ausgeführt wurde, beweisen die szenischen Bemerkungen, wo das *speit fewer* dreimal gefordert wird (KG. 13, S. 360, 448, 464); in dem Andromedadrama, wo der Drache eigentlich ein Meerwunder ist, verlangt des Dichters Handschrift sogar *speit fewer vnd wasser,* — der Druck aber hat die beiden letzten Worte fortgelassen: die Durchführung ist offenbar technisch nicht möglich gewesen. Von dem Aussehen dieses Drachen können wir uns wieder ungefähr eine Vorstellung machen: beim Nürnberger Schembartlaufen hat man einmal ein solches Monstrum durch die Straßen der Stadt geführt, einen dreiköpfigen Drachen allerdings; wenn man aber von der Abbildung, die die Nürnberger Schembartbücher bringen, zwei Köpfe fortläßt, bleibt etwas übrig, was gewiß dem Drachenkostüm der Bühne sehr ähnlich sieht[1]).

Es bleibt endlich übrig, eine Nebenfrage des Kostümwesens noch zu erledigen: die Frage nach einem etwaigen Umkleiden der Personen vor den Augen des Publikums und das damit zusammenhängende Problem einer angemessenen Unterkleidung. Auch diese Frage läßt sich beantworten, und das Ergebnis ist charakteristisch. In den ersten Jahren der Meistersingerbühne stehen die bühnengemäßen Unterkleider offenbar noch nicht zur Verfügung: ein Kleiderwechsel bei offener Szene findet nur statt, wenn die betreffende Person das eine Kostüm über dem andern tragen kann. Die „unschuldige Kaiserin" *zeucht die mannßkleider ab; da steht sie wie ein fraw* (KG. 8, S. 157 : 1551) — die Mannskleider waren das lange Gewand des Arztes. Oder (KG. 6, S. 107, wieder 1551) im „Absalon": David *sthet auff vnd thut sein schwartz kleid ab* — das lange Trauergewand, das er über der königlichen Tracht getragen hat. Sonst aber geht jemand ab, um sich hinter der Szene umzuziehen[2]); so noch im Hugschapler aus dem Juni des Jahres 1556 (KG. 13, S. 39): der König überredet den Einsiedler, mit ihm die Kleider zu tauschen, und nun spricht dieser:

> . . . *Kumbt in mein zelln, vnd leget an*
> *Mein rock, mantel, hut vnd hentzschuch,*
> *Nembt Pater noster, stab vnd buch.*

Sie gehen beide ab. König Hugo kumbt wider in des ainsidels kleid. Wenige Monate aber nach der Abfassung dieser besonders

1) Der Drache des Schembartlaufs gehört allerdings ins Jahr 1511; aber gerade in bezug auf die sog. „Hölle" des Schembarts, zu der auch der Drache gehört, besteht mir der Verdacht, daß die Bilder erst in Hans Sachsens Spätzeit auf Grund der Textüberlieferung hergestellt sind, also im ganzen die Vorstellungen der Zeit um 1560 wiedergeben.

2) In der Schlußszene der Unschuldigen Kaiserin vom J. 1551 (KG. 8, S. 158) handelt es sich jedenfalls nur um ein „Schmücken", nicht um ein eigentliches Umkleiden.

charakteristischen Stelle vollzieht sich ein Umschwung; wir dürfen nicht vergessen, daß wir auch sonst in der zweiten Hälfte des Jahrzehnts eine Tendenz zum Komplizierteren beobachtet haben. Das Drama vom Kaiser im Bade aus dem September des Jahres 1556 verlangt geradezu eine Umkleidung vor den Augen des Publikums, wenn das Ganze seine Wirkung nicht verfehlen sollte: *Er zeucht ketten vnd schauben ab vnd hut. Sie geben in ein badtmantel vmb, vnd er geht ab . . . Der engel kumbt im badtlach, wie der kayser abgangen ist . . . Sie legen dem engel des kaysers gwandt vnnd geschmuck an* (KG. 13, S. 116 f.)[1]. Und jetzt geht es ebenso wie mit dem Drachenkostüm: das Neue, einmal gefunden, wird nun gründlich ausgenutzt; zum erstenmal gleich im nämlichen Drama in einer Situation, die eine getreue Wiederholung der eben aus dem Hugschapler angeführten Szene ist: Herrscher und Einsiedler wechseln das Kostüm; diesmal aber gehen sie nicht ab, sondern die szenische Bemerkung schreibt vor: *Der kaiser legt den einsiedelrock an, setzt sein huet auff . . . . . .* (S. 134). Und in den Dramen der Folgezeit kommt das Umziehen vor dem Publikum so häufig vor, daß wir fast annehmen möchten: es ist kein Notbehelf mehr, sondern etwas was die Zuschauer gern mitansehen[2]).

Und was tragen die Darsteller unter dem Kostüm, das sie nun vor den Augen des Publikums abzulegen haben? In dem eben genannten Drama kommt es durchaus darauf an, daß man den Kaiser einen Augenblick nackt sieht; ebenso muß im Passionsdrama des Jahres 1558 Christi Körper, nachdem die Knechte des Pilatus die Kleider von ihm abgestreift haben, bloß erscheinen, denn gleich nachher heißt es (KG. 11, S. 294): *Ein knecht bringt geysel vnnd ruten in rotte farb eingetaucht. Sie hawen in sein leyb, wirt blutig.* Wir müssen also annehmen, daß in solchen Fällen die Darsteller unter ihrer Tracht fleischfarbene Trikots, *leibkleider* gehabt haben, so wie sie jedenfalls auch im Schöpfungsdrama Adam und Eva trugen: *sind ganz nacket vnd darzu bloß* (KG. 1, S. 39), während bei dem *bloß* eingehenden Teufel im Drama David zählt Volk (10, S. 370: 1552) wohl an den zottigen Teufelshabitus der Tradition zu denken ist, wie er uns in der Handschrift des Ruofschen Weingartendramas entgegentritt. Die „Leibkleider" aber stehen auch ihrerseits in der Tradition und sind nicht etwa erst eine Erfindung der Meistersingerbühne[3]). In andern Fällen

1) Befördernd mag auch das Drama vom Verlorenen Sohn vom April des gleichen Jahres gewirkt haben, wo wenigstens eine bessere Bekleidung des Helden vor den Augen des Publikums erfolgen muß (KG. 11, S. 236).

2) Dagegen findet die Bekleidung des Kaisers mit dem Herrscherornat (KG. 13, S. 138) mit Recht hinter der Szene statt: Der Zuschauer durfte ihn nun nicht noch einmal entblößt sehen.

3) Vgl. o. S. 115 f.

dagegen, in denen die Umkleidung dem Publikum sichtbar wird, werden wir an wirkliche Unterkleider zu denken haben; wenigstens wäre es doch bedenklich anzunehmen, daß in der ernsten Situation, in der der Ritter Gottfried und die Märtyrerin Pura die Gewänder wechseln (KG. 11, S. 350 : 1559), die züchtige Jungfrau auch nur scheinbar die Blöße ihres Körpers zur Schau stellt. Hans Sachsens Bühne mußte daher für die Darsteller auch die entsprechende weibliche Unterkleidung zur Verfügung halten; eine gewisse Verfeinerung hat sich also bei aller Einfachheit des Kostümwesens schließlich herausgebildet.

Eine Bestätigung verschiedener hier für das Nürnbergische Kostümwesen ermittelten Grundtendenzen wird geliefert durch einen handschriftlichen Fund, der in letzter Stunde gemacht just noch zurecht kommt, um für dieses Kapitel eine Ergänzung zu bieten. Während das Material für unsere Kenntnis der von Hans Sachs vorgeschriebenen Trachten sonst nur auf einzelne in den Werken verstreute Gelegenheitsbemerkungen sich bezieht, haben wir nun auch eine Stelle, an der der Dichterregisseur im Zusammenhang über die kostümliche *Rüstung* aller Personen e i n e s Dramas Vorschriften macht; es handelt sich allerdings um ein Werk aus des Dichters Frühzeit und um eine Komödie, die in ihrer ganzen Art dem Fastnachtspiel recht nahe steht: um die 1532 verfaßte Stultitia mit irem hofgesind. Die bisher wenig beachtete Handschrift 686 des Klosters Einsiedeln[1]) stellt offenbar eine Abschrift der verlorenen Urfassung der Komödie dar, sei es, daß sie auf das zweite Spruchbuch, sei es, daß sie auf ein Einzelmanuskript des Dichters zurückgeht[2]), und in ihr heißt es zum Schluß (S. 42/44):

1) Aufmerksam wurde ich auf sie durch einen Hinweis Goetzes: KG. 23, S. 520, der aber nur angibt: „mit besonderen Bühnenanweisungen". Ich durfte den Codex durch die Güte der Bibliotheksverwaltung hier in Berlin benutzen.

2) Daß es sich nicht um eine Abschrift aus den gesammelten Werken des Dichters handelt, wie man zunächst annehmen könnte, geht schon daraus hervor, daß am Ende der Kopie das Jahr 1554 genannt wird, während der zweite Band der Folioausgabe, in dem die Komödie zuerst gedruckt ist, 1560 erschienen ist. Aber auch ein positiver Beweis dafür läßt sich liefern, daß die Vorlage der Handschrift mit der früheren Fassung identisch gewesen sein muß: Hans Sachs gibt in seinem handschriftlichen Generalregister, das nach den geschriebenen Spruchbüchern oder z. T. nach Sondermanuskripten gearbeitet ist, als Personenzahl der Stultitia an: *28 perfon*, der Druck des Werkes dagegen nennt 29; tatsächlich fehlt im Einsiedler Codex die ganze kleine Szene mit dem *wunderlichen mann* (KG. 7, S. 35 f.): sie ist offenbar ein späterer Zusatz. [Die Verszahl des Gesamtregisters (692) stimmt weder mit dem Einsiedler Codex (686) noch mit dem Druck (702), wenn auch immerhin etwas mehr zu dem Codex: Hans Sachs wird sich wohl, wie nicht selten, etwas verzählt haben.] Außerdem finden wir zahlreiche kleine Einzelabweichungen; metrisch und sprachlich aber weisen, wie hier nicht im einzelnen gezeigt werden kann, die Lesarten der Einsiedler Handschrift so sehr auf Hans Sachsische Art, daß man auch sie für die Ursprünglichkeit des Einsiedler Textes als Beweis heranziehen und nicht etwa in ihnen Ände-

Hernach volgen die perſon mit irer rüſtung in die Comedj Der herolt, in ainer herolts khlaydung

Abb. 15: Nürnberger Herold (vgl. o. S. 129).

rungen eines fremden Bearbeiters gegenüber dem uns bekannten Texte sehen darf. — Nun könnte man freilich zwar zugeben, daß der Wortlaut der eigentlichen Komödie auf Hans Sachs zurückgeht, aber die Ansicht aufstellen, daß die oben abgedruckte *Rüstung* der Zusatz eines fremden Regisseurs sei, eben dessen, der sich für Aufführungszwecke den (jetzt freilich neugebundenen) Gesamtcodex von 5 Hans Sachsischen Stücken zusammengestellt hat; doch spricht dagegen der Umstand, daß unter diesen Prosanotizen noch der Satz steht: *Auch mag man wol etlich perſon auslaſſen wo der zu vill wern,* der doch wohl nur von dem Dichter herrühren kann, ferner die oben gekennzeichnete innere Übereinstimmung der Kostümanweisungen mit der Hans Sachsischen Art. — Auf die kritische Stellung der übrigen in dem Codex enthaltenen Stücke (Fastnachtspiele N. 14, 6, 7, 13) kann bei der Schwierigkeit dieser Frage nicht eingegangen werden. Der Abschrift von F. 6 ist eine Kostümvorschrift beigegeben (vgl. KG. 25, S. 82, N. 746); sie ist aber hier vorangestellt und geht so ganz anders als die oben mitgeteilten Anweisungen ins spezifisch Schauspielerische über, daß sie schwerlich Hans Sachs, sondern wohl dem erwähnten Regisseur zuzuschreiben ist. Immerhin ist sie interessant genug, um hier einen Abdruck zu verdienen:

(S. 73) *Die Klaydung der Perſon.*

Der vatter mit groben har vnd part auf alt frankhiſch khlait, an ainem ſteblein oder ſtekhen geent zitrent vnnd hueftent kraiſtent mit langſamen leiſen driten vnnd lankſamer leiſer redt vnnd ain varpank oder ſchronen mitten in der ſtueben darauff er ſytz zw ſeyner zeit wie verzeichnet iſt vnd ein daſchn, darinen er vil rechen pfenning hab. e.

Der Sun ein Raiſiger Jüngling wol gebutzt mit federpüſchen vnd geſchmukht, wie man es zu wegen pringen mag. e.

Der los gefel in ainem narren khlayd der wuerfl vnnd taller bey im hab, vnnd mit vil feltſamer abeis vnnd boſſen, als ein huechler oder zwtutler guet vor augen falſch hinternach der im offt die feygen hinterwertz zeig. e.

Stulticia, als ein künigin, doch ein narrenkhapp am hals hanngē vnnd vill narrenkhappen pey Ir haben das ſy yedem eine an [heng]

lieb Ir ſelb, die Erſt hoffraw ein Spieg[el] dragē, vnnd oft darein ſchawen hochfertig gecl[ayt]

Schmaichlerey die annder ſoll ein fuchsſchwantz dragen, die ſtulticiam mit beſtreichen

Vergeſſenhaydt die dritt Soll ain küß mit dragen ſich ſchläfrig ſtellen,

wolluſt die vierdt ain pomerantzē dragen

Jeckle in aim narrēklaydt vnd kolben

Das kindt auf einē pfertlein reiten vnnd ain apfel dragen

Die frauw fein erber klaydt als ein Eefraw

Der pawer Im pawren klaydt

Der handtwergsmā mit hamer, zang∾ ein ſchmidt

Der kaufman Im mädrem pireth vnnd rockh

Der karg mit ainē gelt ſackh am arm alt vnd grab

Der drinckher mit groſſem pauch ein wein kandl drag∾

Der pueler fein ſtolz in ſpaniſch' kappē vnd federn

Der Spiler wurfel vnd kartē vbel klaydt

Der lantsknecht in hoſen wames, ein hollenpart∾

Der Reutt' in ſtifel vnnd Sporē vnd reit rockh

Der walprueder in mantel huet mit muſchell vnnd zaichen

Der Alchamiſt mit eim diſtilier glaſs

Der paw herr mit ein winckhel maß vnd gult[. .]

Der doctor in docto pireth vnd hrockh ein puch dra[g∾]

Der Regendt köſtlich geſchmuckht groſſē fed'puſch

Der minich in ainer kutten ſchwarz grab od' weyſs

Der Curtiſan ein kurzen pffaffen rockh, ain groſſe ſchlappen auf, ein prief in der hanndt,

Der alt man an ein ſteckhen geent grab, vnd alt fain pogrueckhet hinckh∾ in alt frenckhiſch∾ klay[dt]

Die faſsnacht in frawen klaydern voll ſchel[len] narren oren, kartenpletern, vnd d'gleich∾ hangen

Die faſten hinckhendt in ſchwartzē mantl ei[n] ſchlayr wie ein pogin od' pethſchweſter ain pa[ter]-noſter vnnd prezen drgendt[!]

Die Aufmerksamkeit Hans Sachsens auf Stoff und Farbe der Kostüme tritt auch hier hervor; vom Schnitt ist wiederum kaum die Rede. Nur einmal wird charakteristischerweise das Altmodische der Tracht hervorgehoben, und umgekehrt wird das Neumodische im Aufzug des Buhlers gekennzeichnet, indem ihm eine spanische Kappe gegeben wird: wir denken an das oben ausführlich behandelte Interesse für die spanische Tracht. Im übrigen gehen auch hier die allegorischen Gestalten, ohne daß die Phantasie stark bemüht wird, im überlieferten Theaterkleid oder im Alltagsgewand;

bei der Gestalt der Frau Narrheit taucht das typische Kostüm der Königin wieder auf. Eine gewisse Ausnahme scheint nur die *Rüstung* der Fastnacht zu machen, die etwas phantastisch ausgestaltet erscheint; auch hier aber ist von einer selbständigen Leistung Hans Sachsischer Einbildungskraft nicht die Rede: solche Kostüme aus Kartenblättern u. dgl. erscheinen in den Nürnberger Schembartbüchern, auf die schon mehrfach verwiesen wurde. Das Hauptmittel, mit dem der Dichterregisseur kostümlich charakterisiert, ist auch hier wieder das Attribut.

Ein paarmal aber gibt Hans Sachs hier Vorschriften, die sich nicht mehr nur auf das Kostüm beziehen, sondern auf die Schauspielkunst.

Drittes Kapitel.

Die Schauspielkunst.

Wenn wir den Umstand, daß Hans Sachs seine Werke in dem Bewußtsein schrieb, bei ihrer Aufführung Regie zu führen, bisher benutzt haben, um aus ihnen ihren Bühnensinn herauszulesen und unter Heranziehung der technischen Verhältnisse das Theater der Meistersinger zu rekonstruieren, so können wir das gleiche Material nun auch verwerten, um über die Schauspielkunst der Nürnberger ins Klare zu kommen. In den Anweisungen, die ein dichtender Regisseur den Personen seiner Dramen gibt, spiegelt sich naturgemäß seine Auffassung von der schauspielerischen Darstellung. Hans Sachs aber ist sogar nicht nur Regisseur gewesen, sondern hat selbst in einer großen Anzahl von Rollen als Mitspieler die Bühne betreten[1]); um so mehr haben wir ein Recht zu der Annahme, daß zumal seine szenischen Bemerkungen, soweit sie sich auf das Agieren der Personen beziehen, durchaus praktischen Theatersinn besitzen.

Immerhin: es wird sich empfehlen, nicht nur dieses Recht zu betonen. Schließlich handelt es sich doch nicht um einen Schauspieldichter, der nur Rollenstücke schreibt und weiter nichts, sondern um einen Autor, der auch auf anderm, theaterfernem Gebiete arbeitet, der auch epische Dichtungen in ungeheurer Zahl verfaßt. So könnte die Auffassung, die der Epiker von der Aktion seiner Gestalten hat, in die szenischen Bemerkungen sich eingeschlichen haben. Darum müssen wir das Material selbst befragen, ohne vor der erschöpfenden Durcharbeitung seiner erschreckenden Fülle zurückzuschaudern. Zunächst: macht es einen in sich einheitlichen Eindruck, hat es terminologischen Charakter? Diese Frage ist sofort mit Ja zu beantworten, sobald wir das Gesamtmaterial in zwei Teile zu scheiden uns entschließen. Ganz offenbar kennt das Theater des Hans Sachs zwei schauspielerische Stile sehr verschiedenen Charakters: die Darstellung der großen Dramen, der Komödien und Tragödien ist von der der Fastnachtspiele streng geschieden, wenn auch natürlich ein paar mehr indifferente Züge hier wie dort in

1) KG. 10, S. 6.

den Anweisungen zu finden sind und eine gelegentliche Herübernahme gewisser wesentlich dem Drama zukommenden Spielvorschriften ins Fastnachtspiel nicht völlig vermieden ist. Auf die Unterschiede der beiden Stile wird später genauer einzugehen sein; hier mag der Hinweis genügen, daß die Anweisungen des Fastnachtspiels dem Naturalismus weit näher stehen und somit dem Nuancieren und Individualisieren größeren Raum geben, so daß sich hier doch manche nicht typische Vorschriften finden, ja daß der Dichter hie und da in den Spielbemerkungen die gleichmäßige, rein technische Ausdruckweise verläßt und sich mehr humoristisch-schriftstellerischer Wendungen bedient, die nicht so wohl an den Schauspieler wie an den Leser sich wenden: *gibt jm ein beuderling* (27, 148), *troldt daruon* (34, 80), *sicht den waidhoffer* (75, 150) und — besonders bezeichnend — einmal statt des üblichen *hat den Kopff in der hand: seczt ein sorgseulen* (64, 60). In den Spielanweisungen der großen Dramen, von denen wir hier vornehmlich reden, ist derartiges undenkbar: hier herrscht eine verhältnismäßig einförmige, trockene, sichtlich technisch-terminologische Ausdrucksart, sachlich ein ständiges Wiederkehren bestimmter Vorschriften, denen eine gewisse Systematik nicht fehlt und unter denen nicht wenige einen durchaus eigenartigen Charakter haben.

Ganz besonders verschieden aber sind die Aktionsvorschriften für Tragödie und Komödie von den Bemerkungen, die der Dichter in seinen epischen Werken über die körperliche Beredsamkeit seiner Gestalten macht; jener eben bezeichnete Stil der Fastnachtspiele steht dieser weiterhin auch noch genauer zu charakterisierenden epischen Mimik und Pantomimik näher. Auch hier zeigt sich neben gelegentlich auftauchender individueller Beobachtung eine typische Wiederkehr des Gleichen; aber sie geht auf wesentlich andere Züge als in den szenischen Bemerkungen der Dramen und hat ihre wesentlich andere Begründung: den epischen Zug zum Formelhaften und den Vers- und Reimzwang. Höchst charakteristisch aber ist es, daß die gar nicht seltenen Stellen der Dramen, an denen die auftretenden Personen erzählend über die von ihnen beobachtete körperliche Aktion anderer, nicht auf der Szene befindlicher Personen berichten, sich durchaus dem epischen Stil einreihen: die Anweisungen der szenischen Bemerkungen sind offenbar etwas ganz Besonderes: nicht Beobachtungsergebnisse, sondern Vorschriften für den Schauspieler.

Zu der gleichen Überzeugung kommen wir, indem wir Hans Sachsens Dichtungen mit ihren Quellen vergleichen. Hätten die hier in Frage stehenden szenischen Bemerkungen der Dramen keinen besonderen theaterterminologischen Charakter, so müßten wir erwarten, daß ein so quellengetreuer Autor wie Hans Sachs auch die Angaben seiner Vorlagen über die Körperbewegungen der

handelnden und sprechenden Personen im wesentlichen mit übernehmen würde. Tatsächlich ist das Verhältnis[1]) denn auch in den epischen Darstellungen Hans Sachsens ein ziemlich enges, wenngleich von einer Einheitlichkeit nicht die Rede sein kann: die Historien in ihrem Bestreben, den Stoff ins Großzügige zu komprimieren, und manche Meistergesänge[2]) von kurzer Strophenform werfen die mimischen Andeutungen der Vorlagen vielfach ganz beiseite; anderseits führt der Zwang, Zeilen zu füllen und Reimworte zu finden, auch hier oft zu Abweichungen. Ganz anders aber bei den dramatischen Werken und zumal bei Tragödien und Komödien. Hier herrscht eine vollständige und offenbar bewußte Selbständigkeit, die nur selten außer acht gelassen wird: alles wird verschmäht, was den typischen Vorschriften der szenischen Bemerkungen widerspricht, außerordentlich viel Neues wird eingeführt, wozu die Quelle nicht einmal eine Anregung bietet. Verhältnismäßig am engsten ist der Anschluß an die Vorlage auch hier wieder bei den Fastnachtspielen mit ihrem minder streng geschlossenem System; einige auffallende und später noch zu besprechende Beziehungen zum Grundtext finden sich in den biblischen, zumal in den neutestamentlichen Dramen. Sonst aber ist der Unterschied zwischen der Arbeitsweise des Epikers und der des Theaterdichters auch hier sehr deutlich, — besonders lehrreich ist es, das verschiedenartige Verhalten Hans Sachsens dort zu studieren, wo er einen Stoff dramatisch und episch gestaltet hat. So wird kein Zweifel mehr bestehen, daß die szenischen Bemerkungen in Hans Sachsens Dramen die Schauspielkunst der Nürnberger Meistersinger uns vorführen.

Die Frage ist nur noch: ob wirklich die ganze Schauspielkunst? oder ob die Darsteller außer dieser vorgeschriebenen Mimik und Pantomimik und allem was dazu gehört, auch noch andere schauspielerische Mittel anwandten? Das wird trotz der verhältnismäßig großen Zahl der szenischen Anweisungen nicht bezweifelt werden können, daß hie und da einige fehlen, die der Verfasser sozusagen aus Versehen fortgelassen hat: nicht nur scheinen einige ganze Stücke wie Gideon 1556 und Jael 1557 in schauspielerischer Beziehung merkwürdig wenig durchgearbeitet zu sein, sondern es fehlen auch an einzelnen Stellen anderer Dramen die szenischen Vorschriften, die der Situation nach durchaus zu erwarten sind. Einige Male scheinen auch die Reden der Personen, die die Aktion einer mit ihnen auf der Szene befindlichen Gestalt beschreiben, auf solche Ausfälle hinzuweisen. Im großen und ganzen

1) Vergleiche sind natürlich nur auf Grund des heutigen Standes der Quellenforschung angestellt worden.

2) Durchgearbeitet sind für unsere Untersuchung allerdings nur die von Goetze und Drescher in den „Fabeln und Schwänken“ veröffentlichten Meisterlieder.

aber zeigt schon die ganz auffallend kleine Zahl derartiger Stellen des Dialogs, wie wenig dem Schauspieler überlassen bleiben soll, seine Aktion selbst zu bestimmen: in dem ganzen gewaltigen Corpus Hans Sachsischer Komödien und Tragödien zähle ich nur fünf[1]), dazu drei, in denen die Beschreibung nachträglich erfolgt, und endlich sechs, in denen der körperliche Zustand einer Person geschildert wird, die eben auftreten soll, die die auf der Bühne befindlichen Personen daher einen Augenblick früher erblicken als der Zuschauer. Im ganzen also 14 Stellen. Immerhin größer ist die Zahl in den Fastnachtspielen, und das bedeutet um so mehr, als ihr Gesamtumfang hinter dem der Komödien und Tragödien erheblich zurücksteht: ich rechne 22 Fälle (10 + 3 + 8) heraus; tatsächlich entspricht es dem noch ausführlicher zu behandelnden Stil der Fastnachtspieldarstellung, daß dem Schauspieler hier ein wenig mehr Aktionsfreiheit gewährt wird.

Zu diesen 36 (14 + 22) Stellen des dramatischen Gesamtwerks kommen nun allerdings noch 23 (13 + 10), in denen die Sache anders liegt. Während jene 36 im Rahmen der theatralischen Ausführbarkeit bleiben, fallen diese aus dem System der Meistersingerkunst heraus, ja sie liegen jenseits alles dessen, was man überhaupt einem Schauspieler vorschreiben kann.

Wie sitzt du also auff dir selb?
Bist so erschluchtzet, bleich vnd gelb?

fragt Ahab T 1557 (KG. 10, S. 405) Königin Isabel ihren Gemahl Ahab, dem Naboth soeben den Weinberg verweigert hat. *Der könig sitzt trawrig* heißt es kurz vorher in der szenischen Bemerkung; *erschluchzet* mag sein darauf folgender Monolog gesprochen worden sein, — *bleich und gelb* zu werden, hat der Schauspieler nicht in seiner Gewalt[2]). Ja, gelegentlich findet sich zwischen der szenischen Bemerkung und der Dialogstelle geradezu ein Widerspruch. In Daniel C 1557 (KG. 11, S. 50 f) heißt es von Belsacer: *Der künig schawt gegen der wandt, fehrt vom tisch auff . . ,* er sagt dann aber sofort:

Mein gmüt vor ängsten sich anstreckt,
Das mir gleich zittern füß vnd hendt.
Mir schuchtern beide brust vnd lendt.

Hier haben wir eine einfache Herübernahme der biblischen Angabe in den Monolog: . . . *daß ihm die lenden schütterten und die beine zitterten,* während das Auffahren in der Quelle nicht zu finden ist. Dieses verschiedenartige Verhalten zur Quelle aber symboli-

1) Nicht mitgerechnet sind natürlich die Fälle, wo der Dialog nur das aufnimmt, was die szenische Bemerkung vorschreibt.

2) Nicht hierher gehören die Stellen F. 42, 193 ff; 58, 143 ff; 79, 277: da liegt der Darsteller, und sein Gesicht ist dem Zuschauer kaum sichtbar.

siert förmlich den Gesamtsinn der sämtlichen Dialogangaben über die Aktion der Personen: sie gehören ebenso wie die schon oben charakterisierten Dialogbemerkungen über Mimik und Pantomimik in nicht vorgeführten Szenen in die nächste Nachbarschaft der rein epischen Behandlung dieses Gebiets und haben mit dem Theater kaum etwas zu schaffen; bezeichnenderweise befinden sich auch unter den vorher behandelten Stellen, die nicht so offensichtlich der Nürnberger Schauspielkunst widersprechen, doch k e i n e solche, die ganz eigentümliche Vorschriften des theatralischen Stils wiedergeben und sich nicht ebenso gut auch dem epischen Stil einordnen ließen.

Und so dürfen wir erklären: von wenigen Stellen abgesehen, die wir durch Analogie leicht erkennen können, haben Hans Sachsens Schauspieler nur da ihren Körper irgendwie in Aktion treten zu lassen oder ihrem Vortrag eine bestimmte Färbung zu geben, wo die szenischen Bemerkungen das ausdrücklich vorschreiben; im übrigen herrscht einfache Deklamation des Textes. Wenn der Zuschauer gelegentlich im Dialog von Ausdrucksbewegungen und dgl. hört, die der Darsteller nicht ausführt, so wird er daran so wenig Anstoß genommen haben wie an den Dialogstellen, die ihm von Garten, Straße und Meer redeten, während er doch immer nur die kahlen Wände der Marthakirche vor Augen hatte. Die Einschnürung der Darsteller aber in ein unschwer erlernbares System von Ausdrucksbewegungen und Vortragstönen, diese Dressur nach Regeln, die der Meister vorschreibt, diese Ausmerzung jeder Möglichkeit individueller Kunstübung, wie sie zumal in den Tragödien und Komödien uns entgegentritt, darf uns nicht wundernehmen. Es handelt sich um die Meistersinger. Geradeso wie auf dem lyrisch-musikalischen Gebiete dem krassesten Dilettantismus durch die Beobachtung eines großen, jede Individualität erstickenden Systems von Regeln doch ein gewisser Kunstbetrieb ermöglicht wurde, so mußte hier gegenüber dem schauspielerischen Dilettantentum, der mimischen Talentlosigkeit verfahren werden. Lieber einmal einer einzelnen ausgesprochenen Begabung die Bewegungsfreiheit nehmen als auf eine gewisse Schulung des unbegabten Durchschnitts verzichten. Eine der Grundfragen jeden Theaterlebens wird somit in Nürnberg in einem ganz bestimmten Sinne entschieden.

Und welches ist dieses meistersingerische System? so dürfen wir nun fragen. Ein Negatives drängt sich uns zunächst auf. Diese Schauspielkunst verschmäht ganz und gar alles, was auf die charakterisierende Herausarbeitung einer menschlichen Individualität geht. Ob Saul, ob David, ob Batseba — wenn wir zunächst wieder die Kunst des großen Dramas ins Auge fassen, die ja den eigent-

lichen Gegenstand dieser ganzen Untersuchung bildet — ob Alexander, ob Romulus oder Tristan: die Darstellungskunst arbeitet immer mit genau denselben Mitteln. Und es fehlt auch der geringste Ansatz, wenigstens einzelne Rollenfächer zu unterscheiden: zwischen der Gesamthaltung der Väter und der jugendlichen Liebhaber, der Anstandsdamen und der Naturburschen usw. besteht schauspielerisch nicht die kleinste Differenz. Wie die „lyrischen" Leistungen der Meistersinger vollständigste Gleichförmigkeit als Ideal aufstellen, so erstreben auch die schauspielerischen gänzliche Unterschiedslosigkeit. Jeder überhaupt Zugelassene und Eingeweihte muß imstande sein, jede Aufgabe zu übernehmen.

Diese theoretische Erkenntnis aber vermögen wir vielleicht durch eine Untersuchung der wirklichen Verhältnisse zu kontrollieren. Freilich: Theaterzettel der aufgeführten Stücke mit Angabe der Rollenbesetzung, aus der wir ersehen könnten, ob bestimmte Schauspieler immer wieder Rollen bestimmter Art spielen, oder ob ein vollständiges Durcheinander herrscht, gibt es nicht. Wohl aber ein einzelnes, möglicherweise brauchbares Surrogat. Hans Sachs selbst zählt in einem Meistergesang vom 6. März 1551 die Rollen auf, die einem nicht näher bekannten Meistersänger Schmidtlein bis zu diesem Tage zugefallen sind. Wir lassen den Text dieses Gedichts hier zunächst folgen[1]), um ihn dann für unsern Zweck kommentieren zu können; die Anmerkungen bieten die Identifikationen der einzelnen Rollen[2]) unter Angabe der Jahreszahl der Abfassung, die in den meisten Fällen den der Aufführung benachbart sein wird, der Gattung des betr. Stückes und des Umfangs der Rolle.

In des Römers gesanckweis.
Die 27 Spil des Schmidlein.

Ach got, wie oft hat Sich nur mein person verkert!
Als ob ich het der gottin Circes kunst gelert,
Det doch in kainer gstalt zw lang verharren.

Erstlich war ich mit meinem posen weib ain mon[3]*),*
Wart darnach Jupiter vnd trueg zepter vnd kron[4]*);*
Das nechst jar darnach war ich zw aim narren[5]*).*

1) Nach dem ersten Abdruck bei V. Michels: VLG. 3, S. 43 ff. Vgl. 615 f; über den Schmidlein A. Bauch, Barbara Herscherin (Nürnberg 1896) S. 24.

2) Zum größten Teil stimmen sie natürlich mit den von Michels S. 45 f. Gebotenen überein.

3) F. 4, 8. Okt. 1533 (?1530?), 66 v. 480 Versen (5 Personen).

4) Jupiter und Juno C, 30. Apr. 1534, 107 v. 871 V. (5 P.) oder Judicium Paridis, 9. Jan. 1532, 342 v. 736 V., 15 P.

5) Esther C, 8. Okt. 1536, 70 v. 632 V. (13 P.) oder Stultitia C, 1. Febr. 1532, 63 v. 703 V., 28 P., oder C Jupiter und Juno, 30. Apr. 1534, 38 v. 871 V., 5 P.).

Nach dem wart ich ain druncken polcz
Mit grofem pawch, ein grölczer vnd ain koczer[1]*);*
Nach dem schnit man den narren stolcz
Mir[2]*); nach dem wurt ich des Franczen Schmaroczer*[3]*).*
Nach dem wart ich der Dolpen Fricz,
Ein pawer[4]*); darnach wart ich der Haincz Flegel*[5]*);*
Nach dem wart ich auch der Vurwicz[6]*);*
Nach dem wart der milt nach Sant Marteins regel[7]*);*
Nach dem ich ain zigeuner war,
Dort in der rockenstueben[8]*);*
Nach dem wart ich, das ander jar,
Der dewffel gar
Vnd truege in die hele dar
Ein jungen pösen pueben[9]*).*

2.

Nach dem wart ich am furstlichen hof ain trabant[10]*).*
Nach dem aber wart ich der hewchler, weit erkant[11]*);*
Wurt darnach der dewffel mit der vnhuelden[12]*).*

Nach dem wurt ich Haincz, der verschlagen pawren knecht[13]*);*
Nach dem wurt ich Vrban, des schwangern, nachtpaur schlecht
(Kunt wir nachpaurn Sein kargheit gar nit duelden)[14]*).*

Wart wider ein trabant zw stünd[15]*);*
Nach dem ein knecht vnd ain duerck paidesander,
Da ich den falschen poswicht schünd[16]*);*

1) F. 5, 1535, 107 v. 495 V. (4 P.).
2) F. 11, 3. Okt. 1536, 123 v. 379 V. (3 P.).
3) F. 6, 30. Sept. 1536, 138 v. 368 V. (3 P.).
4) F. 15, 31. Dez. 1540, 193 v. 326 V. (3 P.).
5) F. 12, 21. Nov. 1539, 161 v. 384 V. (3 P.).
6) F. 8, 12. Juli 1538, 168 v. 435 V. (3 P.).
7) F. 7, 17. Febr. 1538 (?), 246 v. 504 V. (3 P.).
8) F. 10, 28. Dez. 1536, 57 v. 214 V. (5 P.).
9) Vermutlich eine Rolle in einer nicht Hans Sachsischen Komödie. Goetze (KG. 26, S. 48) denkt an eine Aufführung des (epischen) Schwankes 'Das Höllenbad'.
10) Gismunda mit Guisgardo T (vgl. KG. 2, 29, 5), 17. Nov. 1545, 11 v. 472 V. (10 P.).
11) F. 14, 30. Dez. 1540, 141 v. 390 V. (3 P.).
12) F. 18, 19. Nov. 1545, 107 v. 341 V. (3 P.).
13) Vermutlich wieder in einer Komödie, die nicht von Hans Sachs stammt.
14) F. 16, 25. Nov. 1544, 37 v. 324 V. (5 P.).
15) Griselda, C, 15. April 1546, 27 oder 35 v. 810 V. (13 P.).
16) Genura C, 6. März 1548, 20 + 4 v. 700 V. (9 P.).

Wart ein rewter vnd hencker mit einander,
Hawt aus ein jungen zv dem dot,
Der dem riter Sein dochter het peschlafen[1]*;*
Wart auch ain jeger vnd postpot
Vnd ein hencker vnd Solt die kungin strafen[2]*).*
Nach dem wart ich der dewffel gancz,
Must mich der weiber weren[3]*).*
Nach dem ich an dem nasentancz
Erlangt den krancz,
Wart kung (die pawren vmb die schancz
Detten einander peren!)[4]*).*

3.

Nach dem wart ich Marcolfus pey kung Salomon,
Die weiber ich pald auf den kunig hezet on,
Erzelt ir duegent in manigen dingen[5]*).*

Nach dem wart ich auch ein farender schueler weis,
Da mich ein pewrin schicket in das paradeis,
Dem gstorben man gelt vnd klaider zu pringen[6]*).*

Nach dem ich erst ein rewter wuer
Vnd halff ein abt Selb fangen vnd auch paden[7]*).*
Nach dem wart ich ein marschalck nur
Vnd ein hoffschmaichler, pracht herschaft zw schaden[8]*).*
Also her auf Achzehen jar
Hab Spilen helffen neun schöner Comedj
Vnd Sechze fasnacht Spil, vurwar,
Vnd darzw auch zwo trawriger tragedj,
Aus den ler, frewd vnd kurzweil vil
Den lewten ist erwachsen:
Got geb noch lenger, ists Sein wil,
Nach disem zil,
Das ich helff halten noch mer spil
Mit meim vater Hans Sachsen.

1) Violanta C, 27. Nov. 1545, 23 (27?) + 8 v. 586 V. (13 P.).
2) Königin aus Frankreich C, 12. Dez. 1549, 7 + 6 + 7 v. 850 V. (13 P.); doch s. Goetze a. a. O. S. 49.
3) F. 19, 27. Nov. 1549, 59 v. 324 V. (5 P.).
4) F. 20, 4. Febr. 1550, 23 v. 330 V. (9 P.).
5) Iudicium Salomonis C, 6. März 1550, 76 v. 718 V. (8 P.).
6) F. 22, 8. Okt. 1550, 98 v. 322 V. (3 P.).
7) F. 27, 17. Dez. 1550, 51 oder 62 v. 356 V. (5 P.).
8) Jocasta T v., 19. April 1550, 20 + 34 v. 700 V. (13 P.).

Zunächst scheint hier allerdings das Überwiegen der Fastnachtspielrollen auffallend (16 Fastnachtspiele gegen 9 Komödien und 2 Tragödien[1]) und im Zusammenhang damit der Umstand, daß der Schmidlein in den größeren Dramen vorwiegend gemeine Leute spielt. Das könnte darauf hinweisen, daß innerhalb der Komödien- und Tragödienaufführung die Rollen der geringeren Leute fastnachtspielmäßig gegeben worden seien.

Indessen: so sehr überwiegend ist bei genauerem Zusehen das Fastnachtspiel doch nicht. Hans Sachs hat bis zu der Zeit, zu der er jenes Rollenverzeichnis in Verse brachte, 29 Fastnachtspiele und 30 größere Dramen gedichtet, unter denen die Komödien durchaus überwiegen; sicherlich aber sind viel mehr von den Fastnachtspielen als von den Dramen wirklich zur Aufführung gekommen, und so wird das Verhältnis 16:9 (zwei Rollen scheiden aus, weil sie nichtsächsischen Stücken angehören) dem Verhältnis jener Aufführungen wohl etwa entsprechen; dazu stimmt die Beobachtung, daß ganz ebenso wie die Mehrzahl der vom Schmidlein gespielten Dramenrollen (7 von 9) auch die Mehrzahl der von Hans Sachs verfaßten größeren Dramen (18 von 30) in die Zeit nach 1545 gehört, — von den voranliegenden Komödien und Tragödien des Dichters sind gewiß nur ganz wenige auf die Bühne gelangt. Weiter: sehr lehrreich ist eine chronologische Betrachtung der dem Schmidlin übertragenen Rollen hinsichtlich ihres Umfangs.

1532 *342*? (h) *63*? (m)
1533 66 (g)
1534 *107*? (g) *38*? (m)
1535 107 (g)
1536 123 (g) 138 (g) 57 (g) *60*? (m)
1537 246 (h)
1538 168 (h)
1539 161 (h)
1540 193 (h) 141 (g)
1544 37 (n)
1545 107 (g) *11* (n) *23 (27)* + *8* (nn)
1546 27 (35) (n)
1548 20 + 4 (nn)
1549 59 (m) *7* + *6* + *7* (nnn)
1550 23 (n) 98 (g) 51 (62) (n) *76* (m) *20* + *34* (nn)

Mögen im einzelnen die Jahreszahlen der Abfassung denen der Aufführung auch nicht immer entsprechen, — im ganzen wird doch das chronologische Bild richtig sein. Und da tritt uns eins

1) Komödien- und Tragödien-Rollen in der folgenden Übersicht sind kursiv gedruckt; die Bedeutung der einzelnen Partien im Rahmen des gesamten Dramas ist in vier Stufen geschieden; h (-Hauptrolle), g (-große Rolle), m (-mittlere Rolle), n (-Nebenrolle).

gleich deutlich entgegen: die Zeit bis 1540 ist von der seit 1544 sichtlich verschieden. Nach den aufführungslosen vier Jahren werden im ganzen dem Schmidlein größere Aufgaben nicht mehr übertragen, mag es sich nun um Fastnachtspiele oder um eigentliche Dramen handeln. Nur zweimal hält sich die Verszahl der Rolle oder des Rollenkomplexes in der Nähe der 100; von den Zahlen der dreißiger Jahre ist nicht mehr die Rede. Vermutlich reichte sein Gedächtnis nicht mehr zu. Da nun die überwiegende Zahl der Komödien- und Tragödienaufführungen in die zweite Periode fällt, so erklärt sich die Beschränkung auf gemeine Personen ganz einfach: ihrem Kreise wesentlich gehören die kleineren Rollen der Komödien und Tragödien an. In der ersten Periode, als der Schmidlein noch große Aufgaben zu bewältigen vermochte, hat er auch den Jupiter gespielt. Ein Zweites kommt wohl dazu. Es fällt nicht nur auf, daß er niemals Frauenrollen dargestellt hat, sondern auch, daß er in F. 10 den Zigeuner (vgl. v. 72) und in F. 20 den Heinz Flegel vorführte: zu beiden Rollen war wohl ein besonders groteskes Äußeres notwendig, und was den Schmidlein hier empfahl, machte ihn für die Darstellung fürstlicher Personen und dgl. ungeeignet; immerhin hat er einmal 1550 in der Jocasta den Marschall Nicias gespielt. Auch der Umstand, daß man ihm mehrfach (3, 12, 15, 22, 24) die Rollen des Narren und des Teufels übertragen hat — besonders beachtenswert, daß dazu zwei von den drei Fällen gehören, in denen man dem Schmidlein noch in der zweiten Periode etwas größere Partien überwies —, auch dieser Umstand weist darauf hin, daß der Mann etwas Groteskes an sich hatte, was ihn für die Darstellung vieler Rollen ungeeignet erscheinen ließ. So spricht die Untersuchung dieses poetischen Rollenverzeichnisses nicht gerade für, aber auch nicht gegen die Richtigkeit der oben vorgetragenen Theorie; gewisse psychische und physische Eigentümlichkeiten des Schmidlein verboten es, ihm unterschiedslos Rollen aller Art anzuvertrauen; für die Besetzung der Komödien und Tragödien gibt unser Dokument überhaupt nicht viel Erkenntnis, und die Hauptmasse der Hans Sachsischen Dramen ist ja erst nach der Abfassung unseres Meistergesanges entstanden.

Wenn die Schauspielkunst der Meistersinger nun aber die Aufgabe, Individuen zu charakterisieren, ganz bei Seite läßt, welchen Zielen strebt sie dann tatsächlich zu? Ein Doppeltes hat der Darsteller zu leisten. Er hat einerseits die körperliche Aktion vorzuführen, die das Drama verlangt, mag sie nun ganz unabhängig von der gesprochenen Rede erfolgen oder in den Worten der handelnden Personen so deutlich angekündigt werden, daß die Ausführung notwendig vor den Augen des Publikums erfolgen muß. Das andere ist die Aufgabe, Zustände und Hergänge des Leibes und der Seele körperlich mit visuellen oder akustischen

Mitteln so deutlich werden zu lassen, daß das gesprochene Wort dadurch ersetzt, ergänzt oder verstärkt wird. Wenn wir diese zuletzt genannten Leistungen unter der hier sehr weit gefaßten Bezeichnung „Gestus“ zusammenfassen, so unterscheiden sich Gestus und Aktion zunächst dadurch, daß die Aktion im vorhin definierten Sinne eigentlich keine, der Gestus dagegen sehr viele entbehrliche Elemente enthält: entbehrlich in der Beziehung, daß der Zuschauer schließlich auch ohne sie den Sinn des Dramas verstände. Die eigentliche Aktion gehört so gut wie der Dialog eigentlich nicht zur Theaterkunst, sondern zum Drama.

Natürlich aber zieht das Theater auch die Aktion mit in sein Bereich: es werden „Handlungen“ vorgeführt, die für das Verständnis des Dramas entbehrlich sind, und andere weiter ausgedehnt, als die Zwecke des Dramas es bedingen. Solche reine Theateraktion reicht einerseits in das Gebiet der Regiekunst, anderseits in das des Schauspielers hinein; hier, wo es sich nur um Regie primitivster Art handelt, möge sie mit in die Betrachtung der Darstellung einbezogen werden. Und über den Umfang und die Sonderart solcher Theateraktion auf Hans Sachsens Bühne mag hier zunächst das Nötigste gesagt werden.

Die Aktion auf Hans Sachsens Bühne.

Auf der einen Seite ist es der Kampf, in dessen Vorführung das Theater sich auslebt und Selbstzweck wird. Der Kampf des einzelnen sowohl, zumal der Zweikampf, wie namentlich der Massenkampf, die Schlacht. Mit der gleichen Energie, mit der moderne Bühnenkunst der Vorführung solcher Szenen aus dem Wege geht, werden sie hier gesucht und über die dramatische Notwendigkeit hinaus ausgedehnt. Das zweite Hauptgebiet rein theatralischer Vorführung aber ist die öffentliche Handlung. Die bürgerliche Form der Eheschließung (z. B. KG. 8, S. 101), das ganze Gerichtsverfahren von der Zeugenvernehmung zum Urteilsspruch und zur Exekution, die Ausstellung und Vorweisung der öffentlichen Urkunde, neben der aber auch der Privatbrief eine Rolle spielt: sehr charakteristisch etwa, wie Hans Sachs (KG. 10, S. 483 f.) in der Belagerung Jerusalems die Botschaft der Quelle (2 Kön. 19, 9 ff.) zu einer großen Briefszene ausbeutet.

Mit dieser Vorliebe für die umständliche Wiedergabe öffentlicher Handlungen steht das Theater des Hans Sachs sichtlich in einer alten theatralischen Tradition, mag auch im besondern die Vorliebe für Urkunden- und Briefszene auf eine individuelle Eigentümlichkeit des schreibfrohen Dichterregisseurs zurückgehen. Hochzeit und Gerichtssitzung führt das Fastnachtspiel des 15. Jahrhundert auf einer Stufe seiner Entwicklung immer wieder vor, wo es sich

noch gar nicht um ein dramatisches Gebilde, sondern nur um naturalistischen Theaterulk handelt: solche Hergänge, an denen auch das schlichteste Leben einen Augenblick lang an die Öffentlichkeit tritt, sind dem Städter besonders interessant. Auch in den geistlichen Spielen ist die theatralische Vorliebe für diese Akte vielfach sichtbar, wie denn z. B. in einer der Sterzinger Dramenhandschriften sogar die wichtigsten Rechtssymbole in Federzeichnung der „sententia Pilati" beigegeben sind[1]). Dagegen fehlt mit einziger Ausnahme von Hans Sachsens Passionsdrama, in der die Tradition der mittelalterlichen Passionsspiele bis ins Detail fortlebt, die in allen älteren Darstellungen als Hauptcharakteristikum hervortretende Neigung, die Grausamkeiten bei der Exekution bis ins Groteske gesteigert vorzuführen, bei Hans Sachs eigentlich ganz, so sehr seine Stoffe Gelegenheit zur Ausgestaltung solcher Aktion bieten. Ganz gewiß aber war das Interesse des Bürgers für die Folterqualen der armen Sünder im 16. Jahrhundert nicht minder brennend wie im 15.; angesichts dieses vollständigen Ausfalls bei Hans Sachs wird man vielleicht geneigt sein, sich einer neuerdings hervorgetretenen Auffassung anzuschließen, die in der Neigung zur Ausmalung der Marterung Christi nicht, wie es allgemein geschieht, die naturalistisch-theatralische Übertragung bürgerlicher Grausamkeit auf die Passionshergänge, sondern das Ergebnis dogmatischer Erwägungen der geistlichen Textdichter sieht: je mehr man Christum leiden sah, um so tiefer war der Eindruck, den die Idee seiner Selbsthingabe machte.

Dagegen finden wir umgekehrt für jene ausgesprochene Freude, die das Hans Sachstheater an der Vorführung von Schlachten hat, kein rechtes Seitenstück in den geistlichen Spielen des Mittelalters, deren Stoffe allerdings auch, zumal in Deutschland, wenig Gelegenheit zur Darbietung von Kampfszenen boten. Man hat die Wahl, ob man annehmen will, daß es sich um eine Art Stilisierung der auf der Fastnachtspielbühne, auch auf der Hans Sachsischen, so beliebten Prügelei handelt (einmal in den Menächmen 1548: KG. 7, S. 116 hat der Dichter auch für die Komödie eine nicht schlachtenmäßige Straßenprügelszene breit auszugestalten gewagt[2]), oder ob man lieber auf die in der bildenden Kunst der Zeit allgemein hervortretende Neigung zur Darstellung von Kampfszenen hinweisen mag. Sie beschränkt sich nicht auf den Holzschnitt der Bücherillustration, sondern tritt zu Hans Sachsens Zeit auch schon auf dem Tafelgemälde zutage: man denke etwa an Burgkmairs Schlacht bei Cannae und Jörg Prews Schlacht bei Zama.

Über die Art, in der solche Theateraktion durchgeführt wurde,

1) Wackernell, Altdeutsche Passionsspiele aus Tirol (Graz 1897) p. CCII.

2) Vgl. auch Romulus und Remus 1560: KG. 20, S. 156.

ist natürlich nicht viel zu sagen. Am wenigsten über die Hochzeits- und Gerichtsbräuche: hier liegt in der naturalistischen Wiedergabe der Wirklichkeit, in dem Zusammengeben, im Schwören, im Stabbrechen usw. schon etwas Feierliches, etwas Stilisiertes. Nur das Problem der Vorführung von Kämpfen auf der Bühne mag eingehend erörtert werden. Von der naturalistischen Darstellung einer Schlacht kann schon darum nicht die Rede sein, weil Hans Sachs — wenigstens bis zum Frühjahr des Jahres 1552 — keinen Krieg in nächster Nähe erlebt hat:

Vnd hab doch nie kein krieg gesehen

sagt er damals selbst[1]); die Schilderung aber, die er von den Nürnberger Kriegs- und Belagerungszeiten in diesem Gedicht vom 18. Juni entwirft, lassen deutlich erkennen, daß eine offene Feldschlacht ihm nicht zu Gesicht gekommen ist, und die Anordnung seiner Theaterschlachten ist auch nach 1552 keine andere als vorher. Etwas anders steht es um die Grundlage für die Vorführung des Einzelkampfs: das Turnier spielt in Nürnberg eine große Rolle, Hans Sachs hat, wie verschiedene seiner Spruchgedichte beweisen, ein besonderes Interesse dafür, und eine szenische Bemerkung in seinem Ödipusdrama v. J. 1550 (KG. 8, S. 38) weist deutlich darauf hin, daß er die in Nürnberger Turnieren gemachten Beobachtungen für die Inszenierung des Kampfes zwischen Laios und Oedipus verwendete: *Hie nimbt ieder hauptman sein rundel*[2]*) von seinen trabandten, kempffen.* Wir werden uns danach vorstellen dürfen, daß auch sonst die Zweikämpfe der Hans Sachsbühne, also etwa der Kampf der Horatier und Kuriatier, nach den Vorschriften der damaligen Turnierbücher, z. B. des großen Werkes von Georg Rüxner ausgefochten wurden; freilich konnten nicht die gewöhnlichen Reitergefechte, sondern nur die seltneren Fußturniere das Muster abgeben. Wie beim Turnier handelt es sich darum, den Kampf möglichst lange auszudehnen und so das Publikum in Spannung über den Ausgang zu halten: *Sie kempffen* lang, *so lang biß sie endlich fallen* — solche Wendungen finden sich zu wiederholten Malen. Das Kämpfen besteht, wie wir einmal (KG. 8, S. 51) erfahren, in *stechen vnd hawen*; auf eine wirkliche turniermäßige Handhabung der Waffen werden sich die nie turnierfähigen Meistersänger schwerlich verstanden haben, und so hilft man sich mit

1) KG. 7, S. 415.

2) So in S.; in A statt *sein rundel*: *harnisch vnd rundel,* was eine noch umständlichere Theaterszene ergeben würde.

Ir ieder an der stet
Seinen rüstmeyster hett,
Der in schraubt auß vnd ein

heißt es in Hans Sachsens Turnierschilderung „Das Gesellenstechen“ v. J. 1538 (KG. 8, S. 746).

einer Aktion, die zugleich Leben ins Bühnenbild bringt: die Kämpfenden *treiben einander lang vmb* (KG. 8, 51; 12, 291 u. ö.): *jeder weicht ein weil* (KG. 8, 183) und läßt sich von dem Gegner *in alle ecken* treiben (KG. 12, S. 306): dann steht er einen Augenblick und treibt nun nach kurzem Hauen und Stechen seinerseits den Feind die vier Seiten des Schauplatzes entlang. Diese entschiedene Verwendung der Bühnenperipherie zeigt ebenfalls, daß Hans Sachs von der Vorstellung des Turnierplatzes und seiner Schranken ausgeht.

Wie aber steht es mit den Massenkämpfen? Für sie war die Aufgabe natürlich noch schwerer zu lösen, um so mehr als auch hier das Publikum, wie verschiedene szenische Bemerkungen (z. B. KG. 13, S. 28; 20, S. 218) zeigen, eine längere Dauer der Vorführung verlangt. An einen Naturalismus war hier von vornherein nicht zu denken. Wir wissen zwar nicht, aus wieviel Personen die Heere des Hans Sachs bestanden: die Personenverzeichnisse führen nur die redenden Gestalten auf; aber die beschränkten Bühnenverhältnisse erheischen ein Minimum von Statisten, das sich heut auch ein kleinstädtisches Publikum nicht gefallen lassen würde. Hätte Hans Sachs seinen ganzen Schauplatz mit neben- und hintereinander stehenden Gewaffneten ausfüllen wollen, so hätte er etwa 40 Personen stellen können; aber davon kann gar keine Rede sein, denn dann hätten sie keine Kampfbewegungen vorführen können. So sehen wir: an die Phantasie der Zuschauer werden wieder die größten Anforderungen gestellt: es heißt beinahe so viel, sechs Soldaten für ein großes Kriegsheer wie den Chorraum der Marthakirche für einen Blumengarten und die Sakristeitür für eine Höhle ansehen.

Wie aber läßt der des Krieges nicht kundige Hans Sachs seine Heere miteinander kämpfen? Ein blindes Drauflosholzen ging unmöglich an, zumal nicht wenn der Kampf längere Zeit dauern sollte; wie der Regisseur stilisierte, wird durch ein paar szenische Bemerkungen klar, die das gewöhnliche *Sie kempffen* genauer spezialisieren. Im Hertzog Wilhelm von Österreich 1556 heißt es (KG. 12, S. 509): *Sie schlagen aneinander par vnd par, biß königk Belwan felt.* Das ist das Entscheidende: die Schlacht wird in eine Reihe von Einzelgefechten aufgelöst, es geht in der Schlacht wie in einem großen Turnier zu, das also auch für den Massenkampf dem Regisseur als Vorbild dient:

Je par vnd par zusammen strichen,
In kecker manheit sie nit wichen,
Als ob es wer in einem kampf . . . . .
Ein schlahen, fechten hin vnd her,
Sam obs ein rechte feldschlacht wer,

so charakterisiert er 1541 in einem Spruchgedicht (KG. 2, S. 346) das Turnier und deutet damit schon an, welchen Weg seine Phantasie gehen werde, wenn er künftig eine Schlacht zu inszenieren habe. Und ferner: jener Hauptregietrick für den Einzelkampf kehrt auch bei der Darstellung des Massenkampfes wieder: *sie jagen einander lang vmb* (z. B. KG. 20, S. 200), *sie weichen zurück auff der pün herumb.* Ich vermag mir danach bloß vorzustellen, daß die beiden „Heere" im Gänsemarsch auftreten und bald auf den beiden Seiten der Bühne, an den Mauern des Chors postiert aufeinander losgehen, bald wieder hintereinander um die Peripherie der Bühne herum eine Geschwindpolonaise aufführen[1]).

In dieser Neigung zur Darstellung großer Bewegungen auf der Bühne steht Hans Sachs durchaus im Zusammenhang mit dem mittelalterlichen Theater, das bei der Geräumigkeit seines Schauplatzes in dem Hin- und Herziehen der Personen das eigentlich Charakteristische seiner Gesamtleistung geboten hatte. Daneben macht sich schüchtern eine Neigung zur pathetischen Pose geltend, zur bloßen Geste statt der Aktion, wo es sich um den Gebrauch der Waffe, wenn auch nicht um eigentlichen Kampf handelt oder zunächst nur um Kampfandrohung. Da kommen die Helden *mit blossenn schwerdt geloffen,* sie *greiffen an die wehr,* man *stürtzt die wehr,* man *zuckt sein schwert,* man *zeucht vom leder,* oder wenn Blut geflossen ist, so *würfft* der Sieger *sein schwert auff,* oder *wüscht sein schwert*[2]). Besonders groß ist die Geste KG. 8, S. 257: *Oliver zeucht auß in alle höch, sam wolt er ir das haupt von einander spalten* und beim versuchten Selbstmord KG. 11, S. 159: *Herodes nimbt das messer, zuckt es hoch auff, wil sich erstechen;* auch die Steigerung der biblischen Angabe: *und reckte seine Hand*

1) Besonderes Interesse haben zwei Stellen in „Des Leviten Kebsweib" (1555 KG. 10, S. 235) und Josua (1556 KG. 10, S. 112). Beidemal verlangt die Quelle, daß ein Hinterhalt gelegt wird, beidemal wird das Problem mit den gleichen Mitteln bewältigt. *Die Gibeanitter fallen hinauß* (der Schauplatz wechselt; er stellt nicht mehr die belagerte Stadt, sondern eine Gegend in ihrer Nähe dar), *jagen Israel herein auff den platz* (die Israeliten stehen nun vorn ganz nahe bei den Stufen, die zum Publikum führen, mit dem Gesicht diesem zugekehrt; dicht dahinter in einer zweiten Reihe die Gibeoniter). *Israel wend sich* (so nur in A, in S fehlt dieser Passus), *da kumbt der hinterhalt hinten* (so nur in S, in A nur: *der hinterhalt kombt;* der Hinterhalt d. h. Eleasar mit einigen Israeliten, die sich vorher *inn die groß hölen zu Gaba* versteckt hatten, d. h. in die Sakristei, kommt aus deren Tür auf die Bühne hinten) *an die Gibeanitter* (Eleasar und seine Knechte bilden eine dritte Reihe, so daß die Gibeoniter nun eingeschlossen sind). *Die Gibeanitter werden geschlagen . . .* Genau so an der andern Stelle, nur daß durch den Satz *sie weichen zurück auf der pun herumb* die Aktion noch deutlicher wird. In A vorher nur *Hemor, der hauptman, versteckt sich,* in S dahinter noch *mit etling* — was einen ungefähren Schluß auf die Zahl der Statisten erlaubt.

2) Auch der Henker *zewcht sein schwert aus* (KG. 13, 282, so in S, in A nur *zeucht aus*) und besonders bezeichnet *streicht sein scharsach,* ehe er abgeht, um hinter der Szene eine Hinrichtung zu vollziehen (KG. 23, S. 214).

aus und faßte das Messer in die Anweisung *Abraham nimbt in beim schopff vnd zucket sein messer inn alle höch zum streich* (KG. 10, S. 72) scheint mir charakteristisch. Die merkwürdigste Stelle aber findet sich in der Tragödie „David ließ seine Mannschaft zählen" v. J. 1552 (KG. 10, S. 375), da wo der Engel erscheint, um die Pest über Davids Hauptstadt zu bringen. Die Bibel (2. Sam. 24, 16) gibt hier nur an, daß er seine Hand über Jerusalem ausstreckte, Hans Sachs aber schreibt vor: *Der engel kombt mit einem bloßen blutigen schwerdt vnd . . . . schlecht auff die vier ort mit dem schwerdt.* Ob diese großzügige symbolische Geste in Hans Sachsens eigener Phantasie ihren Ursprung hat, vermag ich leider nicht zu entscheiden; sie gemahnt am ehesten an die Vorstellungen der Offenbarung St. Johannis.

Darstellung rein körperlicher Erlebnisse.

Es fragt sich nun weiter: wie ist es um die Veränderungen des äußeren körperlichen Habitus bestellt, die durch rein körperliche Vorgänge bestimmt sind? Auszudrücken versucht das ernste Drama Hans Sachsens: Schlaf; Erwachen; Trunkenheit; Erkrankung — vornehmlich Vergiftung und Irrsinn, gelegentlich auch Verwundung, Blindheit, Geburtsschmerzen; endlich den Tod. Etwas größer ist der Kreis der im Fastnachtspiel herangezogenen Körperhergänge immerhin, und der mehr naturalistische, individualisierende, detaillierende Charakter ist in ihnen nicht zu verkennen: *Der pfarrer reispert sich*, bevor er den Bauern eine feierliche Strafpredigt hält (F. 65, 105); *Herman Dol würfft den jngwer im maul hin vnnd wider, sicht sawr* (F. 41, 253); *Die Mutter geyt jr etwas in den Mund, sie kewet daran* (F. 56, 318) — solche Dinge wären im ernsten Drama nicht möglich. Die erzählende Dichtung hat dann noch einiges mehr — soweit sie überhaupt der Schilderung solcher Körperlichkeiten Raum gibt, also besonders in den Schwänken; namentlich die Sphären mangelhafter Ernährung und mangelhafter Verdauung spielen eine Rolle.

Die charakteristischen Tendenzen der meistersingerischen Schauspielkunst aber sind auch auf diesem Gebiete zu erkennen, sobald wir jene auch im ernsten Drama vorgeführte Gestik des körperlichen Erlebens genauer ins Auge fassen: sie ist von einer nach dem Symbolischen strebenden Einfachheit und Großzügigkeit, die dem Zuschauer sofort deutlich machen, um was es sich handelt, die an den Darsteller keine besonders großen Anforderungen stellen und die endlich — im großen Drama — allem Naturalistischen sich fernhalten. Der Tod — in erster Reihe natürlich der Tod im Kampfe — wird regelmäßig dadurch dargestellt, daß der Betreffende zu Boden stürzt und ruhig liegen bleibt; eine andere Bedeutung

hat das völlige Niederstürzen nie, es sei denn die der Ohnmacht, bei der ja aber der Zuschauer zunächst in spannender Ungewißheit bleiben soll, ob es sich nicht wirklich um den Tod handelt; ein Sterben in anderer Situation, im Sitzen oder im Liegen, dem kein Niederstürzen vorangegangen ist, erfolgt nur in wenigen Fällen, in denen die Notwendigkeit dann jedesmal zu erkennen ist: im Schlaf oder ein paarmal nach längerer Krankheit. Aber auch in ihrer eigenen Sphäre betrachtet, sind es Ausnahmefälle, daß der Schlafende am Boden liegt oder der Kranke sitzt. Das Typische ist vielmehr, daß der Schlafende sitzt, der Kranke steht: das Sitzen ist, wie wir sahen und sehen werden, ein schon zu stark in Anspruch genommenes Ausdrucksmittel, als daß es bei dem allgemeinen Streben nach Simplizität auch noch das Kranksein bedeuten könnte. Liegen muß nur der schlafende Sisera in der Jael v. J. 1557 (KG. 10, S. 144), weil die Tötung mit dem Nagel nicht anders darzustellen war: ins Podium konnte man ihn schlagen, nicht aber in den besonderer Schonung empfohlenen Chorstuhl; liegen im Schlafen muß Seufried (1557, KG. 13, S. 374), weil er auf dem Chorstuhl *nicht zwischen sein schultern* ermordet werden konnte; liegen müssen die drei Türken in Pontus und Sidonia (1558, KG. 13, S. 393), weil drei Schlafende auf dem einen Chorstuhl nicht Platz haben[1]). Sitzen darf die durch Vergiftung todkranke Gismunda, weil sie schon vorher die typische Stellung des „Traurigsitzens" eingenommen hatte (vgl. o. S. 47 u. u.): so stirbt sie denn auch im Sitzen, ebenso wie Tristant, der auf einem Sessel blutig auf die Bühne gebracht wird (1553, KG. 12, S. 182), weil es doch nicht angegangen wäre, einen Sterbenden so lange stehen zu lassen, ohne von dem Schauspieler einen starken darstellerischen Naturalismus zu verlangen[2]).

Wie sehr die Nürnbergische Schauspielkunst den Naturalismus zu meiden strebt, zeigt sich nun auch zunächst an denjenigen Stellen, an denen das Sterben nicht ohne weiteres durch das Zubodenstürzen bezeichnet wird, sondern im Sitzen oder im Liegen erfolgt. Hier wird der Tod noch durch eine weitere Bewegung bezeichnet, aber sie ist von der äußersten Einfachheit. Wenn jemand schon gestürzt ist, aber noch letzte Worte zu sagen hat, wie König Darius (Alexander, 1558, KG. 13, S. 502), so genügt es, daß er *todtschwach* spricht und dann eben aufhört; der sterbende Jüngling im Jüngsten Gericht (1558, KG. 11, S. 413) redet noch

1) Allerdings sitzen, der biblischen Angabe gemäß, die drei Jünger Jesu in der Ölbergszene der Passio Christi (1558, KG. 11 S. 269); es ist aber wohl anzunehmen, daß dieses Hans Sachsische Stück nicht in der Marthakirche gespielt worden ist, deren Raum schwerlich ausgereicht hätte.

2) Der sieche Hiob liegt (1547, KG. 6, S. 41), im Gegensatz zur Bibel, die ihn sitzen läßt, weil die Phantasie des Zuschauers doch wohl nicht bereit gewesen wäre, im Chorstuhl den Misthaufen zu sehen.

lange Zeit, ehe er den Geist aufgibt, und so ist hier ein etwas deutlicheres Symptom nötig, als es zu Ende ist: *Da zeucht der kranck, samb er sterbe.* Auffallender aber und weithin bemerkbar muß die Bewegung des Sterbenden sein, wenn er nicht niedergestürzt ist, sondern sich zum Schlaf hingelegt hat und im Schlaf vom Tode ereilt wird: Sisera *krümmet sich undter dem mantel,* mit dem er im Schlafe bedeckt ist, Seufried *zabelt ein wenig, ligt darnach still.* Immerhin: auch hier ist es jedesmal nur ein Symptom, und das *ein wenig* soll einem zu starken Auftragen seitens des Darstellers Einhalt gebieten. Etwas mehr in mimischer Beziehung wird nur in den zwei Fällen getan, wo der Tod nicht im Liegen, sondern im Sitzen erfolgt[1]: Gismunda spricht nicht nur mit *kleglich niderer Stim,* sondern läßt auch den Kopf sinken, nachdem sie die letzten Worte gesagt; Tristan spricht kränklich, *lest hend vnd haubt fallen . . . . streckt sich vnnd stirbt.* Und als hätte der Dichterregisseur immer noch die Besorgnis, daß das Publikum angesichts der ungewöhnlichen Situation: des Sterbens im Sitzen, doch noch übersehen könne, daß nun wirklich der Tod erfolgt sei, tut er in beiden Fällen noch ein Übriges äußerer Art: Gismunda trägt man hinaus *auff eym sessel mit verdecktem angesicht,* und ebenso trägt man auch Tristan *auf dem Sessel ab vnd tregt ein verdeckte todtenbar ein.*

Bei der Darstellung des Schlafs muß nun außer dem Sitzen immer noch ein Weiteres zur Kennzeichnung des Schlummerns getan werden: weil das Sitzen nicht wie das Niederstürzen eindeutig ist, sondern noch in anderm Sinne verwendet wird. Aber auch in solcher Beigabe zeigt sich das Streben nach Einfachheit: der Schlafende neigt sein Haupt — das ist alles, was an Sondervorschriften über das gewöhnliche *schlefft, entschlefft, natzt* hinaus noch geboten wird (KG. 12, S. 91; 207; 312). Daß die schlafenden Jünger auf dem Ölberge in Hans Sachsens Passionsdrama *sich auffrünstern* (KG. 11, S. 269), d. h. räuspern, ist so ganz isoliert, daß man hier wieder an eine aus der Tradition übernommene Vorschrift glauben möchte; diese Tradition ist diesmal freilich aus dem überlieferten Material nicht nachzuweisen. Ergänzend und verdeutlichend kommt dann öfters noch die Geste des Aufwachens dazu. Auch hier ist bezeichnenderweise das Wichtigste die einfache, weithin sichtbare Bewegung des Auffahrens (KG. 10, S. 211; 12, S. 312 u. ö.), neben der noch die Geste des Augenwischens erscheint (KG. 11, S. 189; 270; vgl. 20, S. 83).

1) Von der Statira im Trauerspiel Artaxerxes (1560, KG. 23, S. 207), die zuerst in einem Zwischenzustand zwischen der Tendenz zu dem gewöhnlichen „traurigen Sitzen" und dem auch körperlichen Brechen des Herzens auf den Sessel gesunken ist, heißt es im Moment des Todes: *Sie sincket gar nider sam dot* — das heißt doch wohl: auf die Erde.

Stärker noch muß die Charakterisierung der Krankheit oder Verwundung sein, weil hier jene Hauptkennzeichnung durch Hinstürzen oder Sitzen völlig fortfällt. Das für den Zuschauer wie für den Darsteller einfachste Mittel ist hier die Kennzeichnung durch das Requisit, das wir ja auch auf dem Gebiet des Kostümwesens eine so große Rolle spielen sahen. Der Blinde geht *mit verhangen augen* (KG. 1, S. 92, 138), wohl auch dazu *an eim stecken;* Mucius Scaevola mit seiner verbrannten Hand *tregt den arm im bandt* (KG. 8, S. 216); schlimme Verwundung oder Entzündung wird durch *zugebunden schenckel* charakterisiert (KG. 8, S. 67; 11, S. 120), auch geht der so Verbundene wohl noch *an zweien krucken* (z. B. KG. 12, S. 148), die gelegentlich auch für sich allein die Verwundung andeuten (KG. 8., S. 246) oder das Siechtum bezeichnen (KG. 6, S. 41). Auch das Fortwerfen der Krankheitsrequisiten gehört in die gleiche Richtung: Tobias, der wieder sehend wird, *wirfft sein stab vnd augentüchlein hin* (KG. 1, S. 156); hier mag auch erwähnt werden, wie die Heilung des aussätzigen Hato, dem die Kaiserin einen wohltätigen Trank gereicht hat, besonders sichtbar gemacht wird: sie *wischt im das angesicht vnd hend* (KG. 8, S. 151: 1551), die offenbar vorher irgendwie mißfarbig geschminkt worden waren. Sehr verständlich also fürs Publikum und völlig antinaturalistisch. Doch scheint dieses ganze etwas grobe Mittel in der zweiten Hälfte der 50er Jahre sehr zurückzutreten.

Eine andere Art der Charakteristik stellt ebenfalls an den Schauspieler geringe Aufgaben, läßt dem Zuschauer, auch dem entfernter sitzenden, kaum einen Zweifel darüber, was gemeint ist und strebt wieder nach einer mehr symbolisierenden als naturalistischen Einfachheit: der Kranke *greifft auff* den Körperteil, in dem er das Gefühl des Schmerzes oder auch des Schmerznachlassens spürt: die Brust oder den Leib; daß er, statt diese nur hinweisende Geste zu tun, naturalistisch den Leib, in dem das Gift tobt, *mit beiden henden reibt*, kommt nur ausnahmsweise vor: im Alexander d. J. 1558 (KG. 13, S. 524).

Daneben erscheint endlich der Versuch, durch den Gesamthabitus des Schauspielers die Krankheit der dargestellten Person zu charakterisieren, zumal dort, wo eine bestimmte Lokalisation der Krankheit nicht wohl vorgenommen werden kann. Häufiger wird dieser Versuch erst gegen Ende der Hans Sachsischen Dramatikerzeit, als jene grobe Kennzeichnung durch das Requisit fast ganz aufgehört hat. Die Charakteristik der Krankheit erfolgt mit der Stimme: *spricht krencklich* und mit dem Gang: *kumbt krencklich* oder *get krenklich ab*; daß es sich dabei vor allem um die Art des Gehens handelt, wird gelegentlich deutlich, wenn es im Artaxerxes v. J. 1560 von Ariaspes, der auf der Bühne Gift genommen hat, heißt: er *get ab mit schwancketen dritten* (KG. 23, S. 220), so wie

schon in dem älteren Hiob (KG. 6, S. 37) der vom Feuer geblendete Knecht Distichus *dapt daher wie ein blinder.* Auch in der Art des Sichsetzens oder des Sichanlehnens kann die Schwäche zum Ausdruck gebracht werden (KG. 10, S. 47: 1558; 20, S. 226: 1560); ganz selten kommt es auch wohl vor, daß ein Schwerverwundeter im Stehen *sich krüpfft*, d. h. schmerzhaft den Körper zusammenzieht (KG. 13, S. 219: 1556), ein Vergifteter *sich erschut* (KG. 12, S. 428: 1555) oder *sich rünpfft* (13, S. 524, in S: *sich krumbt*) — in den beiden letzteren Fällen aber wird aus jener zweiten Zeichenreihe noch ein Zug hinzugefügt: *greuft an die brust* und *reibt den leyb*, wohl aus der Besorgnis heraus, der Schauspieler könne versagen oder sein Zittern und sein Sichwinden könne nicht auffallend und verständlich genug sein. Das dreimal vorkommende *Torckeln* des Betrunkenen (KG. 10, S. 361, 15, S. 80; 20, S. 83) mag im gleichen Zusammenhang erwähnt und besonders hervorgehoben werden, daß hier wie bei jenem kränklichen Gehen der charakteristische Habitus den szenischen Bemerkungen zufolge nur beim Betreten wie beim Verlassen der Bühne zur Anwendung kommen soll. Am ehesten kommt einem gewissen Naturalismus noch die Darstellung des Wahnsinns nahe, des wirklichen wie des fingierten, so daß es statt des älteren *stellt sich grewlich* oder *grawsam* (KG. 7, S. 113, 116: 1548) später 1557 heißt: *Saul wird vnsinnig, schreyet vnd tobet* (KG. 15, S. 50), *David stellt sich, samb sey er vnsinnig vnd kollert* (ibid. S. 65) und gar von Nebukadnezar: *Hie wirdt der könig vnsinnig, schreyet, tobet, kratzt vnd krelt* (KG. 11, S. 47). Vermutlich läßt hier der Mangel einer physisch aufzeigbaren Lokalisation der Erkrankung die starke Verdeutlichung der Symptome besonders wünschenswert erscheinen.

Manches von dem, was wir so bei der Darstellung des Körperlichen im stilisierten Drama beobachtet haben, kehrt auch bei der Aufführung des Fastnachtspiels wieder; das Sterben resp. das Sichtotstellen erfolgt auch hier am Boden, nur daß die Gelegenheit dazu naturgemäß zu selten ist, um Beobachtungen zu ermöglichen, die den oben angestellten analog wären; ein Schlafen vor den Augen des Publikums findet überhaupt nicht statt — trotzdem wird der Kranke auch hier im allgemeinen nicht sitzend, sondern stehend vorgeführt. Das Mittel, die Krankheit durch Requisit zu charakterisieren, wird auch hier verwendet und sogar noch zu einer Zeit, da es im großen Drama kaum noch vorkommt, das Greifen nach der kranken Körperstelle, das kränkliche Sprechen und Gehen, das Augenreiben des eben Erwachten ist hier wie dort vorgeschrieben. Nicht wenige solcher Vorschriften aber sind in einer Weise ergänzt und erweitert, die einen sehr bezeichnenden Unterschied von dem Stil des Schauspiels bedeutet: die Darstellung des Fastnachtspiels neigt viel entschiedener zum Naturalismus. Die Requisitencharakteristik

wird gelegentlich (F. 75, v. 298) stärker differenziert als das im Schauspiel denkbar wäre: *Scheuenfrid kümpt auf zweyen kruecken, Sewfist hat ain pindn vmb den kopff, Engelmayr dregt ein arm im pandt;* neben dem Greifen des kranken Teils spielt das realistische Reiben eine weit größere Rolle, man greift auch nicht nur an Brust und Leib, sondern auch *in die seyten* (F. 11, v. 179), und ein Zug wie der, daß (F. 67, v. 137) der mit einem Kater gesegnete Petrus *den kopff reipt*, wäre im Schauspiel nicht möglich. Der Trunkene torkelt nicht nur, sondern *grólczt* auch (F. 68, v. 301), die drei Blinden des einen Eulenspiegelspiels *hangen an einander* (F. 51, v. 21); besonders naturgetreu aber wird das Erwachen gegeben: der Betreffende *denet sich, gienet auff, kratzt sich im kopff* (F. 25, 34, 42, 81), — nirgends ist es hier mit dem bloßen Reiben der Augen getan wie im ernsten Drama, wo freilich öfter das Auffahren dazu kommt, das hier ja (bis auf den besonderen Fall in F. 42, v. 247) nicht in Betracht kommen kann, da der Erwachende stets die Bühne betritt, ohne daß man seinen Schlaf gesehen hat.

Auch diese stärkere Neigung zum Naturalismus aber, wie sie hier zutage tritt, charakterisiert sich noch als Zurückhaltung, sobald wir in bezug auf die gleichen Elemente die Beobachtungsgabe daneben halten, die Hans Sachs in seinen nicht dramatischen Dichtungen bekundet; gleichzeitig tritt uns dann auch noch deutlicher vor Augen, wie stark Hans Sachs als Regisseur nach Einfachheit der Vorschrift für den Darsteller und nach Erkennbarkeit für den Zuschauer strebt. Die Historien, in denen nur die Herausarbeitung der großen Erzählungszüge beabsichtigt und das Detail fast gar nicht ausgemalt ist, bieten freilich weniger Material als die Schwänke und die allegorisch-didaktischen Dichtungen. An eine systematische Behandlung des sich an diesen Stellen darbietenden Materials kann hier nicht gedacht werden; es genügt, an einigen prägnanten Beispielen zu zeigen, daß Hans Sachsens Blick ganz andere Symptome jener körperlichen Vorgänge zu erfassen imstande war, als sie in seinen szenischen Bemerkungen sich zeigen, wie er denn auch bei solcher Gelegenheit Züge seiner Quelle ganz anders als für das Theater sich zunutze machte. Wieviel differenzierender und naturgetreuer ist etwa die Kleinmalerei, mit der der Dichter in einem späteren Schwank (312, v. 96) die Sterbenden charakterisiert:

. . . sie lagen all erplichen,
Ir rotte mundlein waren fal, . .
Detten nichs den kreisten vnd gemern,
Achiczen, dief seufzen vnd wemern,
Mancherley angst ain ides lied,
Pis es doch mit dem dot abschied,
Mit prochen awgn vnd offnem mund.

Wie weiß er in einem Göttergespräch v. J. 1544, also auch in einer Dichtung gehobenen Stils, Kennzeichen der verschiedensten Krankheiten deutlich gegeneinander zu setzen in einer Schilderung, die zu lang ist, um hier abgedruckt zu werden (KG. 4, S. 406f., so wie er etwa anderwärts, in einem Schwank d. J. 1558, die Qualen des Zahnleidenden zu charakterisieren versteht (193, v. 9ff.):

So thet er grissgramen vnd gemern . . .
Vnd leget den kopff in sein hent,
Sties ihn zv zeiten an die went

oder die Leiden der Schwangerschaft (278, v. 25):

Echtzet, kreist vnd sich krümmet sehr,

während es von Rebecca im Drama *Jacob und Esau* v. J. 1550, jenem theatralischen Stil gemäß, da die Wehen einsetzen, nur heißt: *Rebecca greifft auf den bauch.* Ebenso finden sich ganz andere Bilder des Schlafenden: z. B. im Schwank 40 v. J. 1543 (v. 15ff.):

Da saß die Magd beym hert vnd schlieff,
Lautschnarchend durch die Nasen pfiff,
Gleich wie ein alter acker Gaul.
Die zotten hiengen jr ins Maul.

Selbst die wenigstens im Fastnachtspiele ziemlich spezialisierten Kennzeichen des Erwachens sind hier im Epischen durch andere, etwa durch das Husten vermehrt, und die Symptome der Trunkenheit: die zitternden Hände, die triefenden Augen, das Aufstoßen, Speien, Juchzen und Singen in grotesken Häufungen zu schildern, macht dem Erzähler besonderes Vergnügen. Daneben kommen natürlich auch die Charakteristiken der szenischen Bemerkungen allein oder mit spezifisch epischen Angaben vermischt vor, nirgends aber sind jene theatralischen Mittel in der oben erwähnten, auffallenden Reinheit der Durchführung in der Erzählung angewendet. Umgekehrt macht Hans Sachs auf dem Theater von der Schärfe seiner Beobachtungsgabe keinen Gebrauch: die gekennzeichneten Symptome sind meist Veränderungen des Gesichtsausdrucks und leise Äußerungen der Stimme, werden also nicht weithin sichtbar oder hörbar; sie würden im ganzen über das Darstellungsvermögen des nürnbergischen Schauspielers weit hinausgehen und sie widersprächen schließlich auch dem nur andeutenden, symbolisierenden Stil wenigstens der Schauspielaufführung gar zu stark. Dort aber, wo nur innerhalb des Dialogs vom Sterben, Kranksein und dgl. die Rede ist, da werden ruhig jene, dem Epiker geläufigen Mittel verwendet, und zwar nicht nur, wo die Personen von Vorfällen berichten, die hinter der Szene erfolgt sind, sondern auch dort, wo das Publikum zugegen ist: der Sterbende z. B. wälzt sich in seinem Blut (KG. 8, S. 51; 12, S. 147 u. ö), sein Angesicht *erspitzt sich* (KG. 8, S. 210),

ist erblichen, und seine Hand *ligt ellendt* (KG. 12, S. 298). Offenbar ist der Nürnberger Zuschauer also bereit, auf Grund der vorgeführten symbolischen Andeutungen mit Hilfe seiner willigen Phantasie sich jene körperlichen Vorgänge zur Genüge auszumalen.

Ob diese Regelung der Bewegungen zur Darstellung körperlicher Hergänge eine völlig selbständige Schöpfung des Nürnberger Theaters ist, wird sich kaum ausmachen lassen; aber das Eine läßt sich sagen, daß es sich zum mindesten in bezug auf die Grundausdrucksformen nicht um eine Fortsetzung der mittelalterlichen Art handelt. Für das Passionsspiel und seinen Kreis war die Notwendigkeit einer festen Regelung des Sterbens, Schlafens, Krankseins schon darum nicht geboten, weil die Gelegenheit zur Vorführung solcher Körperhergänge nicht eben groß war; die wenigen alttestamentlichen Szenen der Fronleichnamspiele und der Präfigurationen brauchen wir nicht zu beachten. Wenn wir von Christi Kreuzigung und der Hinrichtung des Johannes und der wenigen dramatisch vorgeführten Heiligen absehen, stirbt eigentlich nur Lazarus zuweilen vor den Augen des Publikums. Schlafend werden nur die drei Jünger am Ölberg, die Grabwächter und gelegentlich die Frau des Pilatus dargestellt; etwas häufiger gibt die biblische Grundlage Gelegenheit, Kranke vorzuführen: die nämlich, die durch Christi Wunderkraft geheilt werden; von dieser Gelegenheit wird aber doch nur verhältnismäßig selten Gebrauch gemacht. Dazu kommt noch Malchus' Verwundung, Christi Mißhandlung und weniges andere. Die Bibel gibt für diese Hergänge keine oder nicht charakteristische Vorschriften: die Kranken sitzen oder gehen, die schlafenden Jünger sitzen — doch braucht das, da sie ja wachen sollten, keine eigentliche Schlafstellung zu sein. Die Folge ist, wie erwähnt, auf dem mittelalterlichen Theater der Mangel einer einheitlichen Regelung der körperlichen Hergänge. Am größten scheint wohl die Neigung zu sein, jeden ganz vom Normalen abweichenden Körperzustand durch Zubodenstürzen oder Ambodenliegen zu kennzeichnen: in offenbarer Rücksichtnahme auf die Raumverhältnisse der Marktbühne, die am liebsten mit den weithin Sichtbaren arbeitete. So ist es im Egerer Fronleichnamspiel, wo Luzifer vom Engel verwundet zu Boden stürzt gerade so wie später der des Ohres beraubte Malchus, wie der eine Soldat, der sich bei der Geißelung Christi überanstrengt hat und wie Christus selbst, als ihm Malchus einen Backenstreich gibt und dann als man ihm das Kreuz aufgelegt hat; und von den Grabwächtern heißt es: *milites iacent quasi dormiendo.*

Die Schlafenden pflegen auch sonst zu liegen (Redentiner Osterspiel, Frankfurter Passionsspiel, Tiroler Spiele, Heidelberger Passionsspiel, Donaueschinger Passionspiel). Anderseits müssen die Jünger in der Ölbergszene zuweilen auch sitzen,

(Donaueschinger Passionsspiel), und besonders bezeichnend für diesen Widerstreit ist das Heidelberger Passionsspiel, wo es von den Jüngern zuerst heißt: *sie sezenn sich nydder*, und dann als der Schlaf sie überwältigt: *sie legenn sich nydder*. Das Zubodenstürzen des verwundeten Malchus, des mißhandelten, des kreuztragenden Christus ist auch in andern Spielen zu finden (Frankfurter, Heidelberger, Donaueschinger, Tiroler Passionsspiele). Im Alsfelder Spiel aber wankt er nur unter der Last, und die vom Geißeln müden Soldaten haben sich im Frankfurter Passionsspiel nur zu setzen. Die Kranken endlich gehen, sitzen oder liegen, und der Unsicherheitszustand der Regie wird besonders deutlich vom Frankfurter Passionspiel beleuchtet, wo es in bezug auf den kranken Lazarus heißt: *sedens vel iacens*. Von hier aus konnte also Hans Sachs für jene prinzipielle Scheidung seiner Ausdrucksformen nichts lernen; die mittelalterliche Tradition, soweit eine solche bestand, bezog sich wohl mehr, in einem hier nicht zu erörternden Verwandtschaftsverhältnis mit den Leistungen der bildenden Kunst, auf die Beibehaltung der einmal erfaßten Darstellung der einzelnen Situation, so z. B. in dem von der Bibel nicht gegebenen Niederstürzen des Herrn, dem die Kreuzeslast zu schwer wird; diesen Zug hat noch Hans Sachs, seiner eigenen Gesamtregulierung zuwider, in seinem Passionsspiel (KG. 11, S. 299) übernommen. Eher mag die sparsame Art, mit der Hans Sachs naturalistische Körpergebärden verwendet, auf die Kargheit zurückzuführen sein, die in dieser Beziehung auf der mittelalterlichen Bühne herrscht: der kranke Lazarus *krochtzet* (Heidelberger Passionsspiel), die aus dem Schlaf aufgeschreckte Grabwache *lůgt vmb sich vnd wůst vff* (Donaueschinger Passionsspiel); allenfalls noch das Sehendwerden des Longinus im Frankfurter Passionsspiel kommt in Betracht.

Das ist alles und wie man sieht, weniger als wenig. Die Zurückhaltung des mittelalterlichen Theaters in bezug auf die eigentlichen Gesten wird uns alsbald auch auf dem bedeutsamsten Gebiete der schauspielerischen Darstellung wieder begegnen.

Das seelische Erleben.

Und nun endlich die letzte, die wichtigste und schwierigste Frage: nach dem Ausdruck seelischer Zustände und Hergänge und der Eigenart, den die nürnbergische Schauspielkunst in dieser Beziehung aufweist. Auch hier interessiert uns vor dem Wie? das Was? Welche seelischen Dinge sind es überhaupt, die durch Hans Sachsens Schauspielervorschriften irgend wie akzentuiert werden und nicht bloß in dem Inhalt der Monologe und Dialoge zum Ausdruck kommen? Welche psychischen Vorkommnisse sind besonders

häufig durch eine Notiz über Vortrag oder Gestus ausgezeichnet, so daß man sieht: sie sollen dem Publikum vor allem deutlich gemacht werden? welche treten mehr oder ganz und gar zurück?

Die Inhalte der Darstellung.

Nicht recht zuzurechnen ist den eigentlich psychischen Ausdrucksformen der Gruß – – Gruß im weiten Sinne des Wortes, so daß auch der Abschiedsgruß mit eingeht —: er ist vielfach so starr geworden, daß er beinahe zur Aktion gehört; anderseits sind seine Grenzen gegen eigentlich psychische Zustände und Hergänge wie Liebe, Huldigung, auch Bitte mannigfach fließend. So sei er hier vorweggenommen, ehe wir uns dem Rein-Seelischen zuwenden; und da muß betont werden, daß er auf Hans Sachsens Bühne eine sehr große Rolle spielt: er kommt in den szenischen Bemerkungen beinahe so oft wie die Anweisung über die charakteristischste seelische Funktion vor, so oft, daß man annehmen muß: in der Praxis wurde auf seine Durchführung die peinlichste Sorgfalt verwendet. Und das gibt der Hans Sachsischen Schauspielkunst jedenfalls von vornherein einen gewissen feierlich-zeremoniellen Charakter.

Daß das naturalistische Element in ihr keine sonderliche Rolle spielt, zeigt sich auch schon darin, daß dem Leben der Sinne kein oder doch nur ein ganz bescheidener Ausdruck zukommt. Körperliche Schmerzen werden im Zusammenhang mit der oben gekennzeichneten Vorführung körperlichen Übels hie und da durch Ton oder Bewegung hervorgehoben, Unlust- oder gar Lustempfindungen anderer Sinnesgebiete dagegen nicht gekennzeichnet, — g anz steht die szenische Bemerkung *halten all die nasen zu* in den Machabäern (1556, KG. 11, S. 120), an einer Stelle, da ein bei lebendigem Leibe in Verwesung übergehender Kranker auf die Bühne getragen wird. Was die scharfe Anspannung der Sinne betrifft, so wird sie nur auf dem Gebiet des Auges verhältnismäßig häufig hervorgehoben, und auch die nicht gar zu seltene Vorschrift des Sichumsehens, Nachsehens oder Aufsehens mag man dahin rechnen; dagegen ist eine Anweisung über körperlich zu zeigendes Hinhören so gut wie nie zu finden. Man wird daraus übrigens einen Schluß auf gleichmäßig lauten Vortrag der dramatischen Rede ziehen dürfen, wenigstens in dem Sinne, daß die Stimme niemals gedämpft wurde; wo gelegentlich ein Raunen vorgeschrieben wird, geschieht es wortlos: so, daß Worte überhaupt nicht gesprochen werden oder verstanden werden sollen.

Wenden wir uns nun dem psychischen Leben im höheren Sinne zu, so bemerken wir zunächst, daß das intellektuelle Gebiet in bezug auf Gestus eigentlich ganz leer ausgeht. Keine Spur etwa von einem Versuch, das Nachdenken oder den Zweifel körperlich

zu charakterisieren; selbst so einfache Dinge wie Hinweisen, Zustimmen oder Verneinen durch körperlichen Ausdruck kommen nicht sehr häufig vor. Alle schauspielerischen Vorschriften des Dichters, soweit sie das Seelenleben betreffen, beziehen sich vielmehr in ihrer überwältigenden Majorität auf das Gefühl, ihre Zahl ist außerordentlich groß, und so zeigt sich deutlich, daß der nürnbergischen Schauspielkunst wesentlich ein lyrisch-pathetischer Charakter innewohnt.

Bei dieser allgemeinen Erkenntnis aber brauchen wir nicht stehen zu bleiben, sondern können auch noch weiter den speziellen Ausbau dieses immer noch sehr großen Gesamtgebietes charakterisieren; daß es sich dabei nicht etwa um willkürliche Aufstellungen handelt, die durch eine unzulässige Addition eines großen, durch eine lange Zeit hindurchreichenden Materials zustande gebracht wären, zeigt sich darin, daß wir zu ziemlich gleich bleibenden Verhältniszahlen kommen, wenn wir statt der Gesamtzeit von 1550—1564 die szenischen Bemerkungen einzelner Jahrgruppen (1550—54, 1555—57, 1558 ff.) den Berechnungen zugrunde legen.[1])

Den dritten Teil aller Vorschriften umfassen die, welche Trauer, seelische Unlust im weitesten Sinne des Wortes (Klage, Verzweiflung, Schreck, Entsetzen, Angst, Ärger) durch Gestus oder Stimmton besonders hervorgehoben haben wollen, während daneben der Ausdruck der seelischen Lust nur eine ganze verschwindende Rolle spielt (3 : 34). Ziemlich ebenso stark wie die Gesten der Trauer sind die der Zuneigung im weiten Wortverstande (Liebe, Freundschaft, Huldigung, Ergebung, Glückwunsch, Dank, Verzeihung) hervorgehoben, während die der Abneigung (Zorn, Drohung, Verachtung, Trotz) zwar nicht so selten sind wie die Korrelate der Trauer, aber hinter denen der Zuneigung jedenfalls auch weit zurückbleiben (9 : 30). Schließlich pflegt die Anrufung Gottes, das Gebet mit seinen verschiedenen Inhalten, durch eine Geste betont zu werden; das gleiche gilt von der Bitte, die an Menschen gerichtet wird (14 bzw. 10 Prozent aller psychologischen Vorschriften). Andere Gemütshergänge aber spielen eine so geringe Rolle für die Schauspielkunst, daß im ganzen auf sie nur etwa 3 Prozent aller auf das Seelische bezüglichen Vorschriften entfallen.

Daß in diesen Verhältnissen ein dem großen Drama eigentümlicher Schauspielstil sich offenbart, tritt auch darin zutage, daß keine vollständige Übereinstimmung mit dem Inhalt der entsprechenden Bemerkungen im Fastnachtspiel besteht. Zwar ist trotz des heiteren Charakters der kleinen Spiele das Verhältnis der Trauer-

1) „Berechnungen“: alle Angaben dieses Abschnittes beruhen auf genau durchgeführten Zählungen, deren Ergebnisse aber im allgemeinen nicht zifferngetreu, sondern mehr eindruckartig mitgeteilt werden.

gesten zu den Freudegesten [1]) in ihnen das gleiche wie im großen Drama (38 : 2), und auch die Bitte ist ungefähr ebenso häufig hier wie dort vom besonders vorgeschriebenen Gestus begleitet; aber es treten nicht nur die Bemerkungen bei der Anrufung Gottes ganz auffallend zurück, sondern es ist vor allem das Verhältnis der Sympathie- und Antipathiegesten beinahe umgekehrt (15 : 26) wie im Trauerspiel und Lustspiel: die Antipathie überwiegt entschieden.

Man wäre demnach also vielleicht geneigt, die Schauspielkunst im großen Drama als lyrisch-sentimental zu bezeichnen und etwa an das Volkslied zu denken, in dem auch Liebe und Trauer, Bitte und Gottesfurcht besonders akzentuiert sind. Diese Gesamtcharakteristik aber muß doch eine wesentliche Einschränkung oder richtiger Erweiterung erfahren; man erkennt ihre Notwendigkeit, wenn man das wichtigste Gestengebiet, das der Trauer, für die Höhezeit des Hans Sachsischen Dramas genauer zu spezialisieren sucht. Im Gegensatz zur Frühzeit, im Gegensatz auch zum Fastnachtspiel, wo es sich fast durchweg [2]) um einfache Klage, ruhige Trauer handelt, wird nun auf ihre Kosten der gesteigerte Grad: die Verzweiflung und namentlich der Affekt, das plötzliche Eintreten: der Schreck und vor allen Dingen das Entsetzen zu lebhaftem Ausdruck gebracht [3]). Dem lyrischen gesellt sich also sehr stark das pathetische Element; und wenn wir bei einer Kontrastierung der Abneigungsgebärden im Fastnachtspiel und im Drama dort Spott und Ärger auch hervortreten sehen, während hier eigentlich nur Zorn und Trotz ihre, immerhin auch bescheidene Rolle spielten, so führt diese Beobachtung in die gleiche Richtung. Und so ergibt sich zum Schluß dieser Betrachtung die Bestätigung der Behauptung, die wir schon bei ihrem Eingang aufgestellt haben: lyrisch-pathetisch, das ist der Grundcharakter der Hans Sachsischen Schauspielkunst; die Nuance zeremonieller Feierlichkeit, die wir vorhin feststellten, darf ebenfalls nicht vergessen werden. Mit jener weiter oben hervorgehobenen antinaturalistischen, mehr dem Symbolischen zustrebenden Haltung der Aktion stimmt das zu einem recht einheitlichen Gesamtbilde zusammen.

Schon der Aktion und dem rein Körperlichen gegenüber hatten wir die Frage nach den entsprechenden Zuständen der mittelalterlichen Bühnenkunst berührt; hier wo es sich um den Gestus handelt, wird sie mit größerer Entschiedenheit aufgenommen. Denn während

1) Es sei wieder einmal daran erinnert, daß unter „Gesten“ auch besonders vorgeschriebener Stimmton mitverstanden wird.

2) Wenn schon vor 1540 im großen Drama dreimal der Ausdruck der Verzweiflung vorkommt, so darf man wohl auch daran erinnern, daß uns des Dichters älteste Stücke nur in der Redaktion der Blütezeit vorliegen.

3) Einfache Trauer 58, Verzweiflung, Schreck, Entsetzen 42 Prozent.

sie sich mit alleiniger Ausnahme des Kostüms den früher behandelten Elementen des Hans Sachsischen Theaters gegenüber erübrigte, weil die von Grund auf veränderten Bühnenverhältnisse eine Übernahme mittelalterlicher Einrichtungen beinahe ausschlossen, könnte auf dem jetzt behandelten Gebiet, auf dem die Umgestaltung der Bühne zunächst keine entscheidende Rolle zu spielen scheint, der urkonservative Grundzug alles Theaterlebens recht wohl mittelalterliche Kunst bis tief ins sechzehnte Jahrhundert fortgeführt, könnte die Darstellung des psychischen Habitus der einzelnen Personen den mittelalterlichen Grundcharakter bewahrt haben.

Die mittelalterliche Kunstübung festzustellen und kurz zu charakterisieren, ist auch abgesehen von dem vollständigen Mangel aller Vorarbeiten[1]) nicht ganz leicht, und zumal ein Vergleich mit der Art der Nürnberger Meistersinger begegnet den größten Schwierigkeiten. An den unerschöpflichen Reichtum des Hans Sachsischen Dramencorpus und seiner szenischen Bemerkungen reicht das mittelalterliche Material bei weitem nicht heran, und vor allem: wir stehen hinsichtlich seiner Ausbeutung nicht auf so sicherem Boden. Es fehlt die so wichtige Gleichartigkeit, die uns ermöglicht, alles einfach zu addieren und aus dem seltenen Vorkommen gewisser Ausdrucksvorschriften einen sichern Schluß auf die Vernachlässigung der entsprechenden psychischen Kategorien in der Nürnberger Schauspielkunst zu ziehen. Die mittelalterlichen Dramenmanuskripte sind zwar zum größten Teile geradezu als Regiebücher zu bezeichnen, aber sie sind in bezug auf Ort, Zeit und die Person des Regisseurs untereinander sehr verschieden, ja wir haben angesichts der Kompilations-, man möchte sagen Klebearbeit, durch die so viele der mittelalterlichen Dramen zustande gekommen sind, nicht einmal dem einzelnen Manuskript gegenüber die Sicherheit, daß es sich in den szenischen Bemerkungen um das Residuum einer einheitlichen Aufführung handelt. So ist hier jenes allgemeine Additionssystem und die methodisch durchgeführte statistische Ausbeutung des Materials wohl nicht möglich. Ein anderer Hauptunterschied ist der: während uns Hans Sachsens Drama durch die Erlebnisse aller Länder und Zeiten führt und so für die Vorführung aller Seelenregungen den mannigfachsten Anlaß bietet, ist der Gegenstand des mittelalterlichen Dramas sehr beschränkt: in der Hauptsache immer wieder Christi Lebens- und Leidensgeschichte und dazu verhältnismäßig wenig Erweiterungen, zumal aus den Begebenheiten des alten Testamentes. Jedenfalls wird man also hier eigentlich nur jedes Drama für sich betrachten und strenge Ergebnisse des Gesetzes der großen Zahl

1) Mit Heinzels schematisierenden Zusammenstellungen vermag ich nicht viel anzufangen.

nicht erwarten dürfen; manche Texte zumal bieten so geringes Material, daß ein Zählen und Rechnen sich beinahe verbietet.

Und dennoch zeigt sich eine nicht verkennbare, zuweilen sogar auffallende Gleichförmigkeit, zumal für die allerletzte Zeit des Mittelalters, und so darf hier wohl versucht werden, die psychologische Akzentuierung der mittelalterlichen Schauspielkunst mit der des Hans Sachsischen Dramas zu vergleichen.

Eines muß freilich noch vorweg festgestellt werden: jene psychologische Akzentuierung bezieht sich im Mittelalter auf eine wesentlich andere Gesamtschauspielkunst als bei den Nürnberger Meistersingern. Letztere schließt, wie wir sahen, im großen Drama alles Individualisieren aus, während das mittelalterliche Drama dem Ziel individueller Charakteristik entschieden mehr zustrebt. Eine szenische Vorschrift wie sie z. B. das Benediktbeurer Weihnachtspiel für den Archisynagogus bietet: *imitando gestus Judei in omnibus* wäre bei Hans Sachs unmöglich. Es hängt ferner zum Teil damit zusammen, daß im Gegensatz zu der stark symbolisierenden Art, die auf der Nürnberger Bühne auch die eigentliche Aktion hat, das mittelalterliche Spiel hierin doch mehr auf Naturalismus gestimmt ist. Wir werden also wohl sagen dürfen — freilich ohne an mittelalterlichen Fastnachtspieltexten eine direkte Gegenprobe machen zu können, da diese ja ausnutzbare Bühnenanweisungen kaum aufweisen —, daß die nürnbergische Scheidung in zwei Schauspielkunststile, einen dramatischen und einen fastnachtspielmäßigen, für das Mittelalter nicht in Betracht kommt. Solcher minderen Stilgebundenheit der älteren Art steht anderseits im Mittelalter eine mindere Freiheit von den Angaben der biblischen Vorlage gegenüber.

Ein weiterer höchst wichtiger Unterschied muß ferner noch betont werden. Die besondere Nuancierung seelischer Hergänge über die bloße Mitteilung durch das Wort hinaus scheint im Mittelalter nicht ganz die Rolle zu spielen wie bei Hans Sachsens Darstellern; auf die Gründe dieser Erscheinung kommen wir später noch zu sprechen: sie hangen zum Teil mit den Verhältnissen der zur Verfügung stehenden Ausdrucksmittel zusammen. Namentlich in den früheren Jahrhunderten scheint das Psychologische in der Darstellung sehr zurückzutreten; allmählich entwickelt es sich und zwar, wie man vielleicht wird annehmen können, besonders innerhalb des Passionsspiels und nimmt in der letzten Zeit des Mittelalters, da eben dieses Spiel die eigentlich typische und normgebende Theaterkunst bedeutet: in der zweiten Hälfte des fünfzehnten und im beginnenden sechzehnten Jahrhundert schon eine beträchtliche Stelle ein. Die quantitative Verschiedenheit aber auch dieser spätmittelalterlichen Art von den entsprechenden Verhältnissen bei den Nürnberger Meistersingern wird besonders deutlich, wenn wir dazu noch eine letzte Differenz herausheben: in den alten Spielen handelt

es sich häufig um wortlose psychische Geste, während diese in Hans Sachsens Theater nur eine ganz geringe Rolle spielt, — im Zeitalter des demokratisch gewordenen Humanismus ist das gehörte Wort eben doch von zu großer Wichtigkeit, als daß man sich mit einem bloßen Zeichen begnügt hätte, das das Fortschreiten der bewegten Handlung dem Auge verständlich machte. Dadurch schrumpfen die Ziffern für das unmittelbar Vergleichbare: die psychische Akzentuierung der Rede durch Geste und Ausdruck für das alte geistliche Stadttheater noch mehr zusammen.

Wenn man dann aber unter Berücksichtigung all dieser Unterschiede schließlich doch zu vergleichen wagt und nun jene Frage stellt: welche seelischen Inhalte der Rede werden im mittelalterlichen Drama durch Geste oder Ausdruck betont und wie stellen sich die Verhältnisse zu den entsprechenden im Nürnberger Theater?, so wird sich etwa folgendes sagen lassen. Jener Grundcharakter: die fast ausschließliche Charakterisierung des Gefühlsmäßigen findet sich auch schon im Mittelalter; das Intellektuelle ist auch hier fast vollständig ungekennzeichnet — in den Spielen seit der zweiten Hälfte des 15. Jahrhunderts fehlen auch die einfachsten Gebärden der Art, wie Winken und Hinweisen, so gut wie ganz, während sie in der noch dem 14. Jahrhundert angehörigen Frankfurter Dirigierolle etwas häufiger erschienen. Die Anspannung der Sinne ist auch auf einige wenige Fälle und durchaus aufs visuelle Gebiet beschränkt.

Ferner innerhalb des Gefühlsgebietes: die starke Betonung der Unlustgefühle, das ganz auffallende Zurücktreten der Lustbetonung ist auch im Mittelalter zu finden, allerdings so völlig entschieden wie dann bei Hans Sachs wohl erst nach 1450 (Egerer Fronleichnamspiel, Alsfelder, Heidelberger, Donaueschinger, Frankfurter Passionsspiele), während vorher (Frankfurter Dirigierrolle) doch auch das Lustgefühl stärker akzentuiert scheint. Haben wir im Hans Sachsischen Theater somit noch einen deutlichen Nachhall der Sentimentalität, die die Generationen seit der Mitte des 15. Jahrhunderts ausgebildet haben, so ist dagegen das Verhältnis zwischen Sympathie- und Antipathiekennzeichnung im großen Nürnberger Drama gerade umgekehrt wie im Mittelalter. Während bei Hans Sachs die Sympathie stark hervor-, die Antipathie sehr zurücktritt, ist im mittelalterlichen Spiel die Geste der Antipathie meist geradezu vorwiegend. In bezug auf die Anrufung Gottes ist eine rechte Einheitlichkeit nicht zu beobachten, doch spielt die Geste des Gebets in den meisten Spielen etwa dieselbe Rolle wie bei Hans Sachs; ungefähr ebenso steht es mit der im ganzen vielleicht ein wenig mehr zurücktretenden Gebärde der nicht an Gott gerichteten Bitte. Übereinstimmung endlich auch darin, daß alles Übrige fast völlig verschwindet, ganz und gar vereinzelt bleibt.

Untersuchen wir endlich im besondern jene Gruppe der wichtigsten Kongruenz: die Unlustbezeichnung auf ihre Besonderheiten. Indem wir zunächst feststellen, daß im Mittelalter wie in Hans Sachsens Drama Ärger und Angst fast ganz unbetont bleiben, erkennen wir als Hauptunterschied diesen: das ältere, auch das spätmittelalterliche Spiel charakterisiert nur die Trauer und daneben Schreck im allgemeinen, — die gesteigerten Grade: Verzweiflung und Entsetzen, deren äußere Bezeichnung bei Hans Sachs so bedeutende Ziffern aufweist, sind im Mittelalter nur ganz selten besonders gekennzeichnet.

Das Ganze überschauend werden wir sagen: gewisse Zusammenhänge mit dem alten Spiel in der Gesamtanlage und im einzelnen sind noch vorhanden, ein paar gewichtige Unterschiede aber sind nicht zu übersehen. Viel näher steht dem mittelalterlichen Theater der Stil der Hans Sachsischen Fastnachtspielaufführung: hier erscheinen zwar ein paar Besonderheiten: das starke Auftreten der Bittgeste und das häufige Vorkommen von Angst und Ärger unter den betonten Unlustzuständen recht eigentümlich, im übrigen aber sind zwei entscheidende Züge des alten Spiels: das starke Hervortreten des Antipathieausdrucks und der Mangel an besonderer Betonung der Verzweiflung und des Entsetzens hier bewahrt. Das Überwiegen des Sympathieausdrucks und der stark pathetische Einschlag ins lyrische Grundelement sind wesentliche Neuerscheinungen des Nürnberger Dramentheaters. Woher stammen sie? Diese Frage bleibt noch offen.

Die Mittel der Darstellung.

Wir treten endlich an die Betrachtung der Mittel heran, mit denen die von der Nürnberger Theaterkunst vorzugsweise beachteten Seelenzustände zum Ausdruck gebracht werden.

Es sind zunächst die akustischen Mittel zu behandeln.

Unzählige Male haben Hans Sachsens Schauspieler *weinen* müssen. Nun muß freilich zunächst bewiesen werden, daß es sich dabei auch um eine bloße Aktion der Stimme, nicht um etwas dem Zuschauer Sichtbares gehandelt hat; aber dieser Beweis ist leicht zu führen. Von vornherein wird niemand daran denken, daß die Nürnberger Handwerker auf der Bühne wirkliche Tränen geweint haben, ja: bei dem bald zu erörternden Zurücktreten fast aller Gesichtsmimik wäre das Hervorpressen von Tränen nicht einmal darstellerisches Ideal gewesen. Aber man könnte doch sich vorstellen, daß das Weinen statt durch lautes Schluchzen der Stimme durch eine Handbewegung: durch Tränenwischen hätte vorgeführt werden können. Daß das im allgemeinen nicht der Fall ist, wird bald deutlich. *Die mutter vmbfecht den sun weynend* (Tobias 1533,

KG. 1, S. 157): sie hat also die Hände nicht frei, um sie an die Augen zu führen; *Die gräfin gehet hinach vnnd weynet* (Falsch Kaiserin, 1551, KG. 8, S. 120, ebenso 127): sie dreht dem Zuschauer den Rücken zu, man würde also ihr Gesicht gar nicht sehen; *Sie* (Gismonda) *weynet ob der schewren,* von der sie sich nachher aufrichtet (Concretus, 1546, KG. 2, S. 36) und *das kebsweib kombt weinendt vnd hat sich verhült* (Leviten Kebsweib, 1555, KG. 10, S. 218; vgl. auch 16, S. 38) — auch in diesen beiden Fällen kann das Publikum nur durch den Ton des Schluchzens orientiert worden sein. An der Concretusstelle heißt es allerdings hinterher: *Gismonda richt sich auff, trücknet die augen vnd spricht,* aber hier handelt es sich — in genauem Anschluß an die Quelle — darum, nicht das Weinen selbst, sondern das Nichtmehrweinen hervorzuheben: diese Stelle beweist gerade, daß das eigentliche Weinen nicht mit solchem visuellen Mittel markiert wird. Bestätigt wird der so auf indirektem Wege festgestellte akustische Charakter durch zwei direkte Vorschriften: *Esaw weint laut* (*Jacob mit Esaw,* 1550, KG. 1, S. 99, erst in A) und *sie fecht laut an zu weinen* (Abraham, 1558, KG. 10, S. 48). Vielfach wird nur geweint, ohne daß Worte gesprochen werden, oder das Weinen setzt erst nach der Rede ein; sehr oft aber geht die betreffende Anweisung den Worten voran. Die gewöhnliche Vorschrift lautet dann: *weint vnd spricht;* schwerlich wird das bedeuten, daß das Weinen eine der Rede voraufgehende Sonderaktion ist, vielmehr wird die ganze Rede in weinerlichem Ton vorgetragen sein. So heißt es denn auch einmal am Schluß eines längeren Dialogstücks der Beritola (Beritola, 1559, KG. 16, S. 131): *Sie durchbricht mit weinen*: das schon vorher zum Ausdruck gebrachte Schluchzen steigert sich so, daß es ihr unmöglich ist weiter zu sprechen, oder, wie die Quelle Hans Sachsens sagt (Decam., deutsch, S. 101): *vnd von grossem weynen nicht mer reden mocht, stille schweige.*

Neben dem Weinen kommt ganz gelegentlich (ein halbes Dutzend Male) auch das Seufzen vor, einmal (KG. 8, S. 134) als Zeichen der Liebe, auch sonst aber in richtiger Differenzierung vom Weinen: wenn dem bloßem Schmerzgefühl noch ein anderes sich beimischt u. dgl. und offenbar nur vor kurzen Ausrufen, nie vor längeren Reden.

Sehr bezeichnend für die oben betonte Abneigung gegen die Darstellung seelischer Freude ist es, daß in Hans Sachsens sämtlichen großen Dramen nur an fünf Stellen Lachen vorgeschrieben ist; in dreien dieser Fälle scheint das Lachen einen gewissen tragischen Charakter zu haben. Daß für den Darsteller die phonetische Wiedergabe des Lachens, nicht die Muskelbewegung im Gesicht das Wesentliche war, geht wohl aus dem analogen Verhalten beim Weinen und aus dem dort schon betonten Umstand hervor, daß

auf Hans Sachsens Bühne das Mienenspiel überhaupt eine verschwindend kleine Rolle spielt. Man mag auch eine jener fünf Stellen heranziehen, an der es heißt (Tristant und Isolde, 1553, KG. 12, S. 153): *Sie setzen Tristant in ein sessel vnd salben in; er lacht vnd spricht: Diß wird das weibßbild sein fürwar, Von der kumbt das lang frawen-har.* Es ist kaum begreiflich, warum Tristan hier lacht; ganz dem Sinn gemäß heißt es aber in Hans Sachsens Quelle[1]) . . *gedacht er bey dem har, das er mit ym gefürt het, das sy die fraw wer, die er suchte, und ward in ym selbs schmollen.* Dieses Lächeln aber kann Hans Sachs nicht brauchen, und so hat er an seine Stelle das — laute — Lachen gesetzt.

Endlich das Schreien[2]), bei dem ja nun an eine visuelle Darstellung überhaupt nicht zu denken ist. Ein bloßes lautes Tönenlassen der Stimme, ohne Worte, kommt nur ganz gelegentlich vor, fast immer handelt es sich vielmehr um eine Verstärkung der Stimmquantität beim Vortrag der Rede. Die wichtigste Verwendung dieses Schreiens liegt — auch abgesehen von der Neigung, eine Menschenmenge, ein Heer z. B., schreien zu lassen und dadurch die Phantasie bereitwillig zu machen, daß sie sich der Zahl der Schauspieler größer vorstelle als sie ist — nicht auf psychologischem Gebiete: es wird durch sehr lautes Sprechen angedeutet, daß der Redende von dem, dem seine Rede gilt, weit entfernt ist; man schreit einem Abgegangenen oder Abgehenden nach — lauter als es die Bühnenmaße an sich nötig machen, und auch ein Auftretender schreit schon von hinten. Eine besondere Nuance dieses Rufens in die Ferne ist der Hilferuf, der ziemlich häufig vorkommt, und offenbar aus ihm entwickelt sich dann auch eine psychologische Verwertung des Schreiens: es ist der Ausdruck von Todesangst, auch wenn kein Hilferuf mit ihm verbunden ist, und gelegentlich der Verzweiflung im allgemeinen, — so z. B. *Judas laufft auß mit geschrey* (Passio Christi, 1558, KG. 11, S. 284): zugleich einer jener Fälle, in denen ein Schreien ohne Worte erfolgt. Daß Schreckensnachrichten nicht selten in schreiendem Ton vorgetragen werden, hängt im besondern wieder damit zusammen, daß das Auftreten der Boten immer hinten oder hinten rechts erfolgt. Immer also einigermaßen die ursprüngliche Erklärung aus dem Räumlichen; rein psychologisch — als naturalistischer Ausdruck also besonders des Zorns und der Wut wird das Schreien in Hans Sachsens großen Dramen nicht verwendet.

Und nun endlich die Bühnenvorschriften, die direkt auf eine gefühlsmäßige Färbung des Vortrags hinweisen. Die Gesamtzahl

1) Tristant und Isolde her. v. F. Pfaff (Tübingen 1881) S. 32.

2) Nur zweimal steht *rufft* statt *schreit*: KG. 1, S. 139; 10, S. 72.

solcher Vorschriften ist sehr groß — die Zahl der vorgeschriebenen Vortragsnuancen stellt sich als sehr klein heraus: es sind eigentlich nur vier oder fünf. Geradezu erdrückt werden alle andern von der Häufigkeit, mit der das *spricht trawrig* erscheint; nicht ganz selten findet sich eine Abart dieser Vortragsart in der Anweisung *spricht cleglich:* sie ist immerhin etwa 30 Male zu belegen. Jenes Überwiegen der Unlust zeigt sich also auch hier, und drei verschiedene Nuancen der Trauer sind allein schon mit phonetischen Mitteln herbeizuführen: *spricht trawrig, spricht cleglich, weint und spricht. Redt frölich* ist dagegen nur ganz wenige Male zu finden. Im Gegensatz zu solcher Übereinstimmung des Akustisch-Phonetischen mit den für die allgemeine Betonung des psychischen Ausdrucks ermittelten Verhältnissen stehen die Zustände in bezug auf das Gebiet der Sympathie und der Antipathie — freundliche, liebevolle Tonfärbung wird überhaupt nicht erwähnt; wohl aber kommt die Vorschrift *spricht zornig* recht häufig vor. Endlich ist auch *spricht trutzig* oder *trutzlich* verschiedene Male zu belegen. Mit diesen fünf Unterscheidungen aber: *trawrig, cleglich, frölich, zornig, trutzig* ist die Reihe der Hans Sachsischen Tonvorschriften eigentlich auch am Ende. Ein paar andere Angaben: *spötlich, verzagt, ernstlich, verdrossen* sind vollständig isoliert und nichts als gelegentliche Entgleisungen aus dem Theaterstil heraus; erst ganz gegen Ende der Hans Sachsischen Tätigkeit häufen sie sich immerhin so (*grawsamlich*[1]), *stolczmutig, hochmütig*[2]), *verächtlich, hart erschrocken, entsetzt, vnerschrocken*), daß man sich fragen könnte, ob darin sich erst recht nur die zunehmende Unsicherheit des greisen Dichters dokumentiert oder ob Hans Sachs tatsächlich um 1560 seinen Schauspielern eine größere Mannigfaltigkeit der Tonfärbung zuzumuten beginnen wollte.

Überschauen wir nun dieses phonetisch-akustische Gesamtgebiet noch einmal, um es mit den entsprechenden Verhältnissen in der Darstellung der Hans Sachsischen Fastnachtspiele zu vergleichen, so ergeben sich charakteristische Übereinstimmungen und Unterschiede. Auch hier ist das Weinen weit häufiger vorgeschrieben als das Lachen, und die Darstellungsart ist im ganzen gewiß ähnlich gewesen. Allerdings finden wir für das Lachen eine Stelle (Esopus 1560, F. 85, v. 196, vgl. 228), aus der hervorgeht, daß hier neben dem Phonetischen auch die Gesichtsmimik vom Darsteller verwendet wurde: *Esopus thut mit aufgespertem mund ain lawten lacher.* Aber einmal kann uns das im Fastnachtspiel so sehr nicht befremden, wo, wie sich noch zeigen wird, die Aktion der Gesichtsmuskeln nicht ganz so undenkbar ist, wie im großen Drama;

1) 11, S. 408, fehlt in S.
2) 13, S. 572, fehlt in S.

ferner wird die Aufmerksamkeit des Zuschauers durch die nun folgende Rede einer andern Person auf die ganz ungewöhnliche Art dieses absichtlich ins Groteske outrierten Lachens hingewiesen, indem in sechs Versen der weit aufgerissene Rachen des Esopus geradezu demonstriert wird. Diese Art, das Lachen darzustellen, ist also offenbar auch für das Fastnachtspiel eine Ausnahme.

Während aber das mehr lyrische Seufzen dem Fastnachtspiel fehlt, kommen hier naturalistische Laute vor, die im stilisierten Drama undenkbar sind. F. 65, v. 105 *reispert sich* der Pfaff, ehe er seine Rede beginnt; F. 76, v. 138 heißt es von dem alten Weib, das den Teufel zu überlisten unternimmt: sie *thuet im ain schnelzlein nach*, u. dgl. mehr. Das Schreien spielt auch hier eine wichtige Rolle, auch hier handelt es sich hauptsächlich um überlauten Vortrag der Worte, selten um wortloses Erheben der Stimme. Auch hier ist das nichtpsychologische Schreien: das Rufen zur Kennzeichnung des Abstandes von großer Bedeutung, auch hier kommt Hilferufen, Angst und Verzweiflungsschreien gerade wie im großen Drama vor. Ein paar charakteristische Unterschiede aber sind: einmal nach der Seite der Ausdrucksform die mehr naturalistische Verbindung *waint vnd schreit*, die im Drama völlig fehlt, und ferner nach der Seite der psychologischen Bedeutung die sehr häufig Benutzung des Schreiens zur Kennzeichnung des Zorns, die wir dort streng gemieden sahen. *Schreit zornig,* so heißt es sogar geradezu (F. 82, v. 128).

Und endlich die direkten Gefühlstonvorschriften im Fastnachtspiel? Sie stimmen genau mit denen im großen Drama überein, wenn auch natürlich die Zahlen ihres Auftretens viel kleiner sind: *zornig,* das hier am häufigsten vorkommt, und *trutzig, trawrig* und *cleglich*; auf *frölich* kommt hier nur eine einzige Stelle. Daneben sind *freundtlich* und *spötlich* noch je einmal und zwar in den ältesten Stücken (F. 1 und 4) vertreten. Man sieht also: zornig, trotzig, traurig, kläglich und fröhlich zu sprechen, das sind die einzigen Anforderungen, die Hans Sachs in bezug auf den beseelten Vortrag seiner Verse an sein Personal stellen konnte. Wer aber noch meint, daß es sich hier nicht um spezifisch-theatralische Vorschriften, sondern um die einzigen Vortragsnuancen handelt, die Hans Sachs überhaupt — auch in der Wirklichkeit — bekannt waren, der möge sich überzeugen, daß in Hans Sachsens erzählenden Dichtungen das traurige, zornige Sprechen usw. nicht so sehr im Vordergrund steht und daß die Leute dort auch mit *senlicher, senfter, hoffertiger stimb, vngstum vnd wild* usw. reden und daß er auch in seinen Quellen eine stärkere Individualisierung des Redetons vorfand — z. B. im deutschen Decamerone: *züchtiglich, erschrocken, grawsam, diemütiglichen, schnelle* u. a. m.

Und nun nach solcher Feststellung die historische Frage: woher

kommt diese bemerkenswert enge Beschränkung der Vortragstöne? Ist sie erst eine Festsetzung des Regisseurs Hans Sachs oder übernimmt er sie schon von seinen mittelalterlichen Kollegen? Durchmustern wir die szenischen Bemerkungen der Passionsspiele und der andern geistlichen Dramen aus dem ausgehenden Mittelalter — immer in dem oben begründeten Bewußtsein, daß ein Vergleich nur vorsichtig durchgeführt werden kann und daß eine so völlige Einheitlichkeit der Terminologie wie bei Hans Sachs sich weder für das Gesamtcorpus des geistlichen Dramas noch auch für das einzelne Werk erwarten läßt —, so erkennen wir: die Nürnberger stehen hier im wesentlichen durchaus in der Tradition. Die entsprechenden Bühnenanweisungen des späten Mittelalters lassen sich im ganzen auch auf einige wenige Vortragstypen zurückführen. Einmal Trauer, wobei es nicht sicher auszumachen ist, ob wir hier auch schon zwei verschiedene Nuancen, entsprechend dem *trawrig* und *cleglich* unterscheiden dürfen: *cum tristitia, tristi animo (dicit cantat), plangit, tristetur — lamentabiliter, lamentando, dolenter (dicit, cantat), (spricht) weklagende, cleglich, mit cleglicher stim.* Ferner wird der Zorn durch die Stimme zum Ausdruck gebracht: *indignanter, furiose, iratus (dicet), irascitur, spricht zornig* u. dgl. und die Freude: *gaudens, gauisus, cum magno gaudio, jubilanter, letabundo animo, mit frölichem hertzen* und so fort. Nur gelegentlich begegnet etwas, was dem Hans Sachsischen *spricht trutzig* entspricht: *dicit ferociter, antwurt fravenlich,* während der spöttische Ton (*irrisorie, deridendo* u. dgl.) und die furchtsame Stimme *(sub timore, erschrockenlich, mit forchtsamlicher stim*) wohl ein klein wenig häufiger als bei ihm erscheinen. Im ganzen aber ist die Übereinstimmung klar: auch schon den kleinbürgerlichen Schauspielern des späteren Mittelalters werden nur sehr wenige Vortragsnuancen zugemutet, und eine ziemlich getreue Tradition hat die wesentlichsten Töne bis in die Mitte des sechzehnten Jahrhunderts beibehalten. So feine Stimmschattierungen, wie sie das wohl dem Anfang des vierzehnten Jahrhundert angehörige Benediktbeurer Weihnachtspiel von den Darstellern verlangt: *voce sobria et discreta, cum magna sapientia et eloquentia* sind später nicht mehr denkbar: damals sind Geistliche die Träger der Rollen gewesen, und die waren denn doch andern Aufgaben gewachsen als die Handwerker des fünfzehnten und sechzehnten Jahrhunderts.

Wo die geistlichen Regisseure der Spätzeit über jene wenigen Möglichkeiten hinaus andere Seelenerregungen durch die Stimme der Darsteller zum Ausdruck kommen lassen wollten, da brauchten sie anscheinend ein sehr einfaches Mittel, angeregt vielleicht durch einige biblische Andeutungen: sie ließen sie schreien. Das Weinen wird bei weitem nicht so oft vorgeschrieben wie bei Hans Sachs, kommt eigentlich nur vor, wenn es die biblische Quelle

verlangt, und man wird nicht einmal mit Sicherheit behaupten können, daß es sich bei der Ausführung um phonetische Mittel handelt (im Gegenteil: *Jecz tut der Salvator glich als ob er weine, vnd wust die ougen* heißt es im Donaueschinger Passionsspiel). Seufzen ist auch im geistlichen Spiel hie und da verlangt, Lachen läßt sich nur ein einziges Mal belegen; das biblische Heulen und Murmeln fehlt nicht ganz. Das Schreien aber spielt eine verhältnismäßig größere Rolle als bei Hans Sachs. Nicht nur Schreien der Menge, Ruf in die Ferne, Hilferuf, Angst, höchste Trauer kommen so vor, sondern alle möglichen Seelenzustände werden durch Schreien charakterisiert; außer dem Zorn, der bei Hans Sachs wenigstens im Fastnachtspiel der stärksten Stimmanstrengung sich bedient, Neid, Reue, innige Bitte, — ja, starke Seelenerregung überhaupt kann sich durch Schreien äußern[1]). Ganz wohl begreiflich auf der Marktplatzbühne, auf der durch dieses Mittel psychisch stark betonte Stellen wenigstens allvernehmlich wurden, zugleich vielleicht ein Analogon zu dem Fortissimo in der Musik, in dem solche Erregungsworte, in den ja noch immer nicht ganz abgestorbenen oratorienhaften Partien des einstigen Musikdramas, vorgetragen sein mochten. Bei Hans Sachs liegt alles Musikalische ganz fern, hier handelt es sich um reines Sprechdrama; vor allem aber hätten die neuen räumlichen Verhältnisse: der Vortrag in einem verhältnismäßig kleinen, geschlossenen Raum jenen ausgedehnten Gebrauch des Schreiens ganz unsinnig erscheinen lassen.

Wenn somit wenigstens in negativer Beziehung hinsichtlich der Stimmtonstärke den veränderten Lokalverhältnissen Rechnung getragen ist, so ist in positiver Beziehung davon noch ganz und gar nicht die Rede. Daß auf der Marktplatzbühne leiseres Sprechen vermieden werden muß, ist durchaus verständlich: die Worte des Darstellers wären sonst ungehört verklungen; so findet sich denn im ausgehenden Mittelalter nur ein einziges *submissa voce* (Alsfelder P.) und noch dazu bei musikalischem Vortrag. Hans Sachs dagegen hätte in seinem kleinen geschlossenen Raum sehr wohl ein Sinkenlassen der Stimme vorschreiben können, ohne den Schauspieler zur Unverständlichkeit zu verurteilen; aber er bleibt bei der nun sinnlos gewordenen Gleichmäßigkeit des Normalvortrags. Ein einziges Mal in seinen sämtlichen Dramen (Hürnen Seufrit T 1557 KG. 13, S. 370) heißt es: *Hilteprandt . . spricht gemach*, um ein Zuflüstern zu charakterisieren. — Könnte man aber nicht annehmen, daß das oft vorgeschriebene *klägliche* Sprechen mit gedämpfter Stimme erfolgt sei? Für die Bejahung dieser Frage möchte man sich auf eine Stelle in der Tragödie Concretus (1545) berufen, wo

1) Vielleicht ist jenes bei Hans Sachs etwas herausfallende Schreien des Judas (s. o. S. 169) ein Rest schauspielerischer Tradition, der sich im Passionsspiel so lange erhalten hat.

es heißt (KG. 2, S. 37): *Gismonda antwort mit kleglich niderer stim.* Daß „nieder" nicht nur die Stimmlage, sondern auch die Stimmstärke charakterisiert, wird zuzugeben sein. Erstens aber hat die ganze Vorschrift eigentlich mit dem Seelischen nichts zu schaffen, sondern bezieht sich aufs Körperliche, denn Gismonda hat vorher Gift getrunken, und in der Handschrift steht statt der oben wiedergegebenen Stelle des Drucks: *mit nider dötlicher stim.* Zweitens ist diese szenische Anweisung eine der wenigen, bei denen Hans Sachs, statt im Theaterjargon zu bleiben, sich an die epische Vorlage hält *(mit nyder tötlicher stim* heißt es auch dort). Daß das „Niedere" ein Charakteristikum des Kläglichen nicht ist, geht endlich aus einer andern Stelle (Simson, 1556, KG. 10, S. 213) deutlich hervor, an der Hans Sachs — wenn auch noch nicht in der Handschrift, so doch im Druck — vorschreibt: *Der knab.... schreit kläglich.*

Welches waren denn nun aber die Vortragsnuancen des Kläglichen und Traurigen, des Zornigen, Trotzigen und Fröhlichen und wie haben Hans Sachs Darsteller sie gelernt? Diese Frage wird nur zu beantworten sein, wenn wir das lediglich phonetisch-akustische Ausdrucksgebiet verlassen und auf das visuelle übergehen. Und zwar müssen wir im besonderen die Vorschriften ins Auge fassen, die seelische Dinge durch die gesamte Körperhaltung zum Ausdruck bringen lassen wollen: wo das Auftreten, Abgehen, Sichsetzen, Aufstehen u. dgl. durch ein Gefühlsadverbium charakterisiert wird. Auch hier sind es wieder nur einige wenige Typen, auf die sich alles zurückführen läßt. Weitaus am häufigsten begegnet uns der Ausdruck der Trauer: *gehen ein trawrig, geht trawrig auß, setzt sich trawrig, volgt trawrig nach;* neben *trawrig* kommt ein paarmal auch *betrübt* vor. Ferner der Zorn: *geht zornig ab,* u. dgl., einmal auch *geht vnmutig ein.* Und der Trotz: *geet drutzig auß,* wozu man vielleicht auch das zweimalige *stöltzlich* und das ebenfalls zweimalige *branget hinein* rechnen darf. Endlich Freude: *gent frölich ab, get ein frölicher gestalt* usw. Damit ist alles erwähnt; isoliert bleibt nur ein spätes *geht dueckisch ab* (Romulus und Remus, 1560, KG. 20, S. 143), das in der Handschrift steht, während es im gedruckten Texte in das übliche *trotzig* verwandelt ist. Im Fastnachtspiel steht es genau ebenso wie im großen Drama. *Trawrig, zornig, drutzig* und *frölich* — genau dieselben Charakteristika für die Gesamtkörperhaltung wie für die Stimme: kein neues daneben, und von den Stimmvorschriften fehlt nur *kleglich,* das schließlich doch nur eine Nuance des *trawrig* vorstellt; übrigens findet sich wenigstens einmal (Beritola, 1559, KG. 16, S. 123): *stellt sich kläglich.*

Nun läßt sich aber leicht sehen, daß mit solchem Traurig-, Zornig-, Trotziggehen usw. nicht bestimmte, gleichförmige, äußer-

lich zu erlernende Gangweisen gemeint sein können. *Tristant geht trawrig ab, dergleich schleicht Isold ab* heißt es allerdings einmal (Tristant mit Isolden, 1553, KG. 12, S. 163); aber man darf nicht daraus schließen, daß nun der langsame Gang ein typisches Zeichen der Trauer sein müßte, denn ein andermal (Tobias, 1533, KG. 1, S. 137) wird verlangt *Der jung Thobias laufft eylend hinein, trawrig* — ja, daß überhaupt im Gehen nicht das Spezifische solcher allgemeinen Gefühlsäußerung durch den Körper gefunden zu werden braucht, zeigt die Stelle: *die folgen im mit geneygten häuptern samb trawrig auß dem saal* (Zwölf arge Königinnen, 1562, KG. 16, S. 21). Es scheint also nur eine Erklärung zu bleiben: für solche allen Darstellern zugemuteten Gefühlsdarstellungen gibt es im allgemeinen keine äußerlich vorgeschriebenen Ausdrucksformen, sondern es wird von dem Schauspieler verlangt, daß er das betreffende Gefühl in seiner Seele innerlich lebendig werden und von innen heraus in Haltung und Stimme zum Ausdruck kommen lasse, wie es der Moment eingibt. *Der könig wird gar betrübet* heißt es denn auch geradezu einmal: und der so *betrübt* gewordene *spricht trawrig* und *geet trawrig auß*, ohne daß es im großen und ganzen besonderer Einzelanordnungen bedürfte. Ebenso verrät sich das Darstellungsprinzip einmal im Fastnachtspiel (F. 28, v. 75), wo statt *spricht zornig* direkt *ist zornig* den Worten des Mannes vorangestellt ist. Auch dieses Prinzip aber scheint Hans Sachs ebenso wie im wesentlichen die Auswahl der auf solche Art zum Ausdruck kommenden Gefühle vom spätmittelalterlichen Theater übernommen zu haben: daß es hier bestanden hat, darauf deuten manche Anweisungen direkt hin: *letabundo animo, furioso animo, tristi animo, mit frölichem hertzen* soll der Vortrag erfolgen; *mit cleglicher stim vnd geperd* soll Judas sprechen: das Wie bleibt also ihm überlassen; ja, jene ganze oben betonte Unbestimmtheit der szenischen Terminologie des Mittelalters, die uns oft schwanken läßt, ob Innenzustand oder schauspielerischer Ausdruck vorliegt, weist ihrem letzten Sinne nach in die gleiche Richtung. Die mittelalterliche Theaterkunst verlangt in bezug auf die wenigen Gefühlszustände, die die vorgeführten Gestalten ihren Zuschauern durch Haltung und Stimme immer wieder deutlich zu machen haben, von ihren kleinbürgerlichen Dilettantenspielern eine förmliche Autosuggestion: nicht die moderne, bei der der Schauspieler sich ganz und gar in die darzustellende Gestalt seelisch zu verwandeln trachtet, wohl aber eine partielle: eine innere Anfüllung mit dem Gefühl, dessen die Gestalt voll ist. Die Nürnberger Meistersinger behalten dieses System bei; während es aber im Mittelalter die eigentliche Hauptsache des psychischen Ausdrucks liefert, kommt bei ihnen noch eine ganze Fülle einzelner körperlicher Ausdrucksformen hinzu,

die nicht einem seelischen Gesamtzustand entspringen, sondern einzeln gelernt und von außen angefügt werden müssen.

Von diesen einzelnen Ausdrucksformen soll nun noch die Rede sein. Und zwar werden wir diesmal, statt die vorsachsischen, mittelalterlichen Verhältnisse wie bisher erst nachträglich zum Vergleich heranzuziehen, mit ihnen beginnen — schon um so durch den unmittelbaren Anschluß an die eben zu Ende geführten Erörterungen eine in sich zusammenhängende Gesamtcharakteristik der mittelalterlichen Schauspielkunst in Deutschland zu bieten.

Die mittelalterliche Schauspielkunst in Deutschland.

Das Wesen dieser theatralischen Körperberedsamkeit ist gekennzeichnet zunächst durch die große Sparsamkeit in der Anwendung von Ausdrucksbewegungen und Stimmvariationen, die zu gleichmäßig in allen Texten uns entgegentritt, als daß sie nur auf die gewiß hie und da nicht fortzuleugnende Dürftigkeit der szenischen Bemerkungen zurückgeführt werden kann, gekennzeichnet ferner durch den einförmigen, jeder Veränderungs- und Individualisierungsmöglichkeit baren Charakter des tatsächlich Gebotenen. Dieses Wesen und seinen Grund aber kann man nur richtig erfassen, wenn man einmal von der Tatsache ausgeht, daß alle ernsten dramatischen Aufführungen der vorreformatorischen Jahrhunderte ursprünglich Teile einer gottesdienstlichen Handlung gewesen sind und einen Rest des dadurch gegebenen Charakters trotz aller Verweltlichung und Entartung bis zuletzt festhalten; von der Erwägung ferner, daß bis auf die sekundären und sehr zurücktretenden Heiligenspiele, die ersten Szenen der Fronleichnamspiele und die gelegentlich auftretenden Präfigurationsszenen aus dem alten Testament immer wieder nur das neue Testament den Stoff für die dramatischen Darbietungen hergibt.

Wenig mannigfaltig sind die optischen und akustischen Ausdrucksformen, die in den kanonischen Berichten über Christi Lebens- und Leidensgeschichte angeführt werden, und in ein irgendwie regelrechtes System lassen sie sich kaum bringen: weder wenn man von den psychischen Hergängen noch wenn man von den Ausdrucksmitteln ausgeht. Das Gebiet der stimmlichen Charakteristik umfaßt: Lautrufen, Schreien; Murmeln; Seufzen, Wehklagen, Weinen, Heulen. Innerhalb der für das Auge wahrnehmbaren Ausdrucksarten tritt das Mienenspiel fast vollständig zurück: höchstens beim Weinen wird der Leser auch an die Tränen denken, und das Anspeien als Zeichen des Abscheus könnte man hierherrechnen und den blutigen Schweiß als Zeichen der bitteren Angst des Herrn; wo den Augen ein bestimmter Blick vorgeschrieben wird, ist damit zugleich eine Bewegung des ganzen Körpers oder doch

des Kopfes verbunden: Sichumsehen nach jemanden, Ringsumsichsehen, Emporsehen zum Himmel. Kopfbewegung allein kommt einmal (Matth. 27, 39; vgl. Marc. 15, 29) vor: Kopfschütteln als Zeichen spottender Ablehnung. Arme und Hände allein kommen etwas öfter in Bewegung: Zeigen als Hindeutung, Handausstrecken bei der Wundertat, Andiebrustschlagen zum Zeichen der Reue; niemals wird — das sei hier schon betont — mit Armen und Händen zur Verlebendigung von Trauer und Verzweiflung agiert. Am häufigsten aber tritt der ganze Körper in Aktion — abgesehen von dem gelegentlich erwähnten Zittern der Geängstigten besonders in den verschiedenartigen Formen der Verehrung und Anbetung: man fällt zur Erde, aufs Angesicht, auf die Knie, umklammert die Füße des andern, beugt die Knie; dazu kommt endlich eine kleine Anzahl prägnanter Formen: der Kuß der Liebe, das Kleidzerreißen bei der Lästerung, das Rückwärtsfallen vor Entsetzen, das eigenartige Schreiben Christi im Sande.

Und nun vergleichen wir mit diesem Gesamtbild das Bild, das uns mit Ausnahme eines einzigen späten Spiels und einiger ganz weniger Stellen in ein paar andern späteren Stücken das mittelalterliche Theater in Deutschland bis in den Anfang des sechzehnten Jahrhunderts hinein bietet. Im Grunde finden wir hier völlig das Gleiche wie dort. Fortgelassen sind von den Ausdrucksbewegungen und Stimmfärbungen der Evangelien nur ganz wenige: das Kopfschütteln, das an jener Stelle mit der Situation und den Worten nicht recht in Einklang zu bringen ist; das Schlagen der Brust (zu Luc. 23, 48), weil die mittelalterlichen Dramatiker in ihrer Abneigung gegen die Juden die Reue des noch am Kreuz stehenden Volkes überhaupt undargestellt lassen; das Zittern, weil das den Zuschauern der Marktplatzbühne doch entgangen sein würde; der blutige Schweiß, weil er kaum darstellbar ist. Umgekehrt finden sich Erweiterungen, Einführungen neuer Gesten gegen den Evangelientext beinahe gar nicht; am ehesten noch auf akustischem Gebiet, wo jene vorher in anderm Zusammenhang behandelten Stimmnuancierungen freilich auch mehr psychologisch angedeutet als durch die Vorschrift eines besonderen Tons verlangt werden. Im übrigen aber macht der mittelalterliche Regisseur als Anordner der Gebärden- und Tonsprache seines Personals von allen Vorschriften der Evangelien Gebrauch und kommt anderseits mit ihnen aus. Nicht in dem Sinne jedoch, daß die szenischen Bemerkungen eine sklavische Anlehnung an die epischen Vorlagen darstellten. Man muß vielmehr offenbar scheiden zwischen labilen und stabilen Gesten. Jene: die minder prägnanten, minder bezeichnenden, auch wohl häufiger erscheinenden Ausdrucksformen, wie eben das Lautsprechen, das Weinen, das Hinweisen, das Niederknien usw., haften nicht fest an den Stellen, an denen die Evangelien sie hervortreten lassen: sie können ge-

rade an diesen Stellen fehlen, dagegen an andern erscheinen, an denen die kanonischen Vorlagen keine Angaben machen; und in bezug auf diese labilen Gesten ist die Übereinstimmung zwischen den einzelnen Dramentexten gering. Um so größer ist sie in bezug auf die stabilen Gesten — in einer kleinen Anzahl besonders eigentümlicher oder besonders betonter Körperbewegungen in besonders prägnanten Szenen stimmen die Dramen nahezu ausnahmslos überein. Außer der wenigstens sehr häufig gegebenen Szene (Joh. 8, 6), da Christus während der Darstellung der Ehebrecherin sich neigt und mit dem Finger auf die Erde schreibt, sind es besonders: Christi Niederknien in brünstigem Gebet auf dem Ölberg, das Zurückfallen der Juden bei Jesu machtvollem Wort Ich bin's, der Judaskuß, des Hohepriesters Kleidzerreißung bei den vermeintlichen Lästerworten des Herrn, Christi Umsehen nach dem ihn verleugnenden Jünger und Petri bittere Reuetränen. Hier wird auf den mittelalterlichen Bühnen aus der theatralischen Not eine dramatische Tugend gemacht: bei dem Mangel an individuellen, eigenartigen, prägnanten Gesten werden die wenigen vorhandenen bereitwillig benutzt, um dem Zuschauer, der bei der ganzen Art der mittelalterlichen Marktplatzbühne mehr aufs Sehen als aufs Hören angewiesen ist, den seelisch-dramatischen Sinn wenigstens einiger wichtigster Szenen, richtiger einer zusammenhängenden Szenenfolge: der eigentlichen Peripetie in Christi Leben zum Bewußtsein zu bringen.

Wir fragen nach dem Grunde solcher starren Gleichförmigkeit, Unfreiheit und nur in jenem einen Szenenkomplex aufgegebenen Dürftigkeit des seelischen Ausdrucks. Unmöglich dürfen wir annehmen, daß die Deutschen des Mittelalters keine eigentliche Gestikulation, kein Mienenspiel, keine Stimmdifferenzierungen besessen hätten — das Gegenteil braucht nicht erst bewiesen zu werden. Wohl aber könnte man zunächst auf die Vermutung kommen, daß den mittelalterlichen Menschen der Blick für die Beobachtung solcher Lebensäußerungen gefehlt habe und daß von hier aus jene Gleichförmigkeit, Unfreiheit und Dürftigkeit der Schauspielkunst zu begreifen sei. So schlagen wir zum Vergleich die großen epischen Dichtungen des deutschen Mittelalters auf und fragen danach, wie sich ihre Verfasser hinsichtlich der Darstellung des Seelischen durch das Körperliche verhalten.

Die Gesten des weltlichen Epos in Deutschland[1]).

Und da sehen wir nun: eine ganz kleine Rolle spielen die Ausdrucksbewegungen für Seelenvorgänge in der weltlichen Verserzählung

1) Die Lösung dieser Aufgabe ist, soweit ich sehen kann, bisher noch nirgends im Zusammenhang für die deutsche Literatur oder einen ihrer Zweige in Angriff genommen. Auch für die französische Dichtung nicht, denn die neue, während der Vollendung der

des deutschen Mittelalters nicht, mag auch — je später je mehr — ihre Zahl verglichen mit den ungeheuren Versmassen nur gering erscheinen. In der ritterlichen Epik bildet der körperliche Ausdruck seelischer Hergänge eine bald mehr bald weniger reich instrumentierte Begleitung des ganzen dargestellten Lebens. Etwas anders steht es offenbar von Haus aus mit der Epik, die noch mit alter Heldendichtung zusammenhängt. Hier möchte man noch zuweilen, eingedenk der sparsamen und eindrucksvollen Verwendung, die die

oben gegebenen Auseinandersetzungen gedruckte Arbeit von Lommatzsch „System der Gebärden, dargestellt auf Grund der mittelalterlichen Literatur Frankreichs“ (bisher ist nur der erste Teil als Berliner Disseration 1910 erschienen) unternimmt jenen Versuch keineswegs, sondern stellt sich die andersartige, weit umfassendere Aufgabe, die wirkliche Gebärdensprache des Mittelalters zu ermitteln. Diese Aufgabe ist vielleicht überhaupt unlösbar, und jedenfalls kann das Ziel auf dem von Lommatzsch eingeschlagenen Wege trotz alles aufgebotenen Fleißes und Scharfsinnes nicht erreicht werden. Der in den verschiedenen Abschnitten unseres Kapitels gegebene Versuch, in bezug auf einen nicht unwichtigen Punkt vergleichende Künstegeschichte zu treiben, sucht, abgesehen von seiner besonderen theatergeschichtlichen Aufgabe, dies deutlich zu machen: es geht nicht an, in der Art der L.schen Untersuchung das Material aus den verschiedenen Jahrhunderten zu mischen, Beobachtungen aus der Sphäre der französischen Literatur durch Hinweise auf ähnliche Einzelzüge in deutschen und italienischen Dichtungen zu stützen, Geistliches und Weltliches durcheinander zu beobachten, Gesten der Lyrik, der Epik, der bildenden Künste, des Theaters ohne Rücksicht auf ihre besonderen künstlerischen Daseinsbedingungen nebeneinander zu stellen. Die Grundlage für die Ermittlung der wirklichen Gesten einer Periode wird nur eine chronologisch geordnete Sammlung von Gebärdenanführungen aus zeitgenössischen Werken sein können, die völlig außerhalb der künstlerischen, ja womöglich irgend welcher schriftstellerischen Tradition stehen. Erst zur Ergänzung dieses gewiß sehr kärglichen Materials dürften dann auch die Gebärden aus der Kunstsphäre dienen, soweit sie unter Berücksichtigung aller durch die Eigenheit des jeweiligen Kunstzweiges und seiner Entwicklung gegebenen Gebundenheit als Ergebnisse lebendiger Gegenwartsbeobachtungen betrachtet werden können. An den gleichen methodischen Grundgebrechen wie die L.sche Arbeit leidet die einzige Vorgängerin, die sie gehabt hat: C. Sittls Buch „Die Gebärden der Griechen und Römer“ (Leipzig 1890), das sich die Aufgabe stellt, die tatsächliche Gestik des Altertums besonders durch eine auf jede Scheidung verzichtende Behandlung des aus den verschiedenartigsten Werken geholten Materials lebendig zu machen. Einem entsprechenden Ziel für das germanische Mittelalter streben die oben gegebenen Auseinandersetzungen in keiner Weise zu; sie bleiben durchaus in der Sphäre der Kunst; hier aber bemühen sie sich um jene reinliche Scheidung, so daß z. B. in dem zunächst gebotenen Abschnitt über die Gestik der weltlichen Erzählung des deutschen Mittelalters jeder Versuchung aus dem Wege gegangen ist, auch nur die Gebärden der mhd. Lyrik mit einzubeziehen. — Es darf hier ferner wohl betont werden, daß der Zweck der Darstellung nur der ist, die Entwicklung des Gebärdenlebens zu zeigen, so wie es in der mhd. Epik in die Erscheinung tritt, unter Verzicht darauf, die nicht ganz unterlassenen Bemühungen um Erkenntnis des Verhältnisses einiger Dichter zur Gestik ihrer Vorlage bis zu einer wirklich systematischen Berücksichtigung der Quellenfrage auszudehnen. Unser Material ist natürlich nicht absolut vollständig, aber der größte Teil der leicht zugänglichen Texte ist, zumal für die ältere Zeit, in bezug auf die Gestik durchgearbeitet. Einige Angaben über die Gesten des Zeremonialgebietes bei Alwin Schulz: „Das höfische Leben zur Zeit der Minnesinger“ I, S. 425, 460, 521, 578, 638; gelegentliche Bemerkungen auch sonst in Einleitungen und andern Einzelarbeiten.

Gebärde in Gipfelmomenten des alten Heldenliedes findet, so etwas wie eine Tendenz erkennen, die Geste in großen entscheidenden Situationen eher als sonst erscheinen zu lassen. Aber der spielmännisch-epische Stil und späterhin der Einfluß des höfischen Erzählertons verwischen diesen Unterschied sehr bald. Es bildet sich nun innerhalb der epischen Tradition allmählich eine feste Typik des Seelenausdrucks. Diese umfaßt vor allem das große Gebiet der zeremoniellen Bewegung: Gruß, Bewillkommnung, Abschied, Ehrerbietung, Höflichkeit, gesellschaftliche Liebenswürdigkeit, Galanterie, — alles was zum äußeren Bilde des höfischen Lebens gehört, hat seinen bestimmten körperlichen Ausdruck. Typisch sind von Anfang an auch die Gebärden gottesdienstlichen Charakters und ebenso die, die zur Sphäre des Rechtslebens gehören und nicht mehr unmittelbaren Seelenausdruck bieten: z. B. Gebärden des Versprechens, der Sühne, des Eides; ähnlich fest geordnet die Gebärden ritterlicher Kampfsitte. Beinahe formelhaft in diesem Sinn ist auch eine Gebärde, die in der Darstellung großer Erregung als Geste der Fürbitte und des Dankes (besonders etwa für Rettung aus Lebensgefahr) immer wiederkehrt: das *ze vuoze valn, sich ze vuozen bieten*, das freilich auch als Zeichen der Unterwerfung vorhanden ist [1]).

Aber auch für eine Reihe von Gesten des unmittelbaren Seelenausdrucks hat sich in der epischen Tradition ein Bestand ausgebildet. Freude, Schmerz, Trauer (eine besondere Rolle spielt hier der Gebärdenausdruck der Totenklage), Spott, Mitleid, Staunen, Neugier, Zorn, Angst, Sehnsucht, Begehren, Liebe u. a. haben immer wiederkehrende Gesten zu Begleitern. Man kann wohl sagen: die Gebärdensprache der Epik als Ganzes genommen hat eine Neigung zum Typischen, so wenig man wird behaupten dürfen, daß eine so vielseitig ausgebildete, durch so lange Zeit sich erstreckende, von so verschiedenen Individualitäten und Schulen gehandhabte Kunst in einem ihrer Ausdrucksmittel sich völlig im Typischen erschöpfe; jedenfalls ist der Zug zum Typisieren in seiner Gesamtheit stärker als alle individualisierenden Regungen. Und unserer Betrachtung muß es notwendigerweise mehr darauf ankommen, das Bild dieses typischen Bestandes und seiner Entwicklung in den Hauptzügen zu erkennen als daran, dem Individuellen nachzuspüren,

1) In der späteren höfischen Epik knüpfen die Dichter hieran gern ein Motiv, das die *hövescheit* des Helden ins Licht setzt: eine Frau will so dem Ritter danken, wird aber von ihm daran gehindert. Wie sehr diese Gebärde eben als typische Bittgeste empfunden wird, mag eine Stelle aus dem Iwein dartun (beim Wiedersehen zwischen Iwein und Laudine, v. 8041 ff.):

vnd bi dem ersten gruoze
viel er ir ze vuoze
und enhete doch deheine bete.

das neben dem Typischen und zwar besonders in bedeutenden und selbständigen Werken vorhanden ist.

Wir müssen versuchen, das Material in zeitlicher Folge zu überblicken. Die vorhöfische Epik gibt ein anderes Bild als die Epik der klassischen Zeit und die von ihren Werken abhängige ritterliche Epigonendichtung. Die spielmännische Erzählung wiederum ist auch was die Gestik anlangt von der ritterlichen in gewisser Hinsicht zu trennen und bietet auch ihrerseits im 12. Jahrhundert ein etwas anderes Bild als nach ihrer Beeinflussung durch das ritterliche Epos. Nach der Zeichnung dieses Bildes sollen das späteste Nachleben der ritterlichen Erzählung in den Prosaauflösungen des 15. Jahrhunderts und die im Äußerlichen noch so vielfach von der höfischen Motiv- und Formtradition abhängige allegorische Epik hinsichtlich ihrer Gebärdensprache herangezogen werden, und den Schluß macht die neue bürgerliche Verserzählung, die sich an das städtische Publikum wendet und auf den tieferen geistigen Zusammenhang mit der Tradition des ritterlichen Epos im allgemeinen ganz verzichtet.

Den Gebärdenstil der vorritterlichen weltlichen Erzählung als Einheit zusammenzufassen, läßt sich nur rechtfertigen, wenn man ihn gegen den Stil des ritterlichen Epos der klassischen Jahrzehnte halten will. Wohl erscheint auch sonst allerlei den verschiedenen Denkmälern Gemeinsames, das die spielmännische Erzählweise, die geistliche Haltung oder die mehr chronistenmäßige Tendenz jedesmal in die Gebärdenschilderung hineinbringen. Von der vereinheitlichenden Gewalt des ritterlich-höfischen Ideals ist aber nicht die Rede. Man kann das Rolandslied mit seiner vielfältigen Geberdung [1]), in der die hie und da noch gesteigerte Lebhaftigkeit altfranzösischer Heldendichtung mit dem stark aufgetragenen geistlichen Element der Bearbeitung sich mischt, wohl scheiden von dem gebärdenarmen Alexanderlied; der Rother steht in der Mitte, was die Anzahl der Gebärden betrifft, er betont einzelne bedeutende Szenen durch einprägsame Gebärden und zeigt im übrigen neben einem etwas

1) Viele Beispiele für das vorhandene Streben nach lebhaftem, eindringlichem, detailiertem Ausdruck der Affekte ließen sich anführen. Wie individuell etwa geben sich Rolands zorniger Schmerz um Olivier und Geneluns Wut und Angst bei der Entsendung; besonders gebärden sich die Heidenfürsten in Freude und Angst fast grotesk lebendig, so Blanscandiz in der Stimmung befriedigter Rache (v. 1898 ff.) und Marsilie (v. 2052 ff.):

Marsilies al umbe warte.
er erbleihte harte.
er wan manegen angestlichen gethanc.
er gesaz küme ûf thie banc.
ime wart kalt unde heiz,
harte muote in ther sweiz.
thaz houbet wegete er.
er spranc hine unde here.

stärkeren Anteil an der Zeremonialgebärde Gesten, die die einfachen, in den Brautwerbungsgedichten spielmännischen Charakters typischen Seelenregungen begleiten [1]). Sieht man von solchen und ähnlichen Unterschieden aber ab, so läßt sich behaupten: trotz der verschiedenen Gesamthaltung ist ein nicht kleiner Teil des Gestenbestandes, mit dem später das klassische Epos schaltet, in der vorritterlichen Dichtung schon vorhanden.

Eine besondere Rolle spielen von Anfang an die Totenklagen, und sie sollen deshalb — während wir sonst von der Art der Gebärden, nicht von der Gelegenheit ihrer Anwendung ausgehen — mit allen in ihnen gebräuchlichen Gesten eine gesonderte Behandlung finden. In diesen Szenen entwickeln sich die Schmerzgebärden, an sie bleiben sie in ihrer energischen Entfaltung bis zu einem gewissen Grad gebunden. Gebräuchlich sind heftiges Weinen und lautes Klagen und Schreien: *michel wuofen — weinen unde ruofen.* Man windet die Hände, schlägt die Hände zusammen, schlägt die Brust, rauft das Haar und den Bart, wirft sich bei der Leiche zur Erde oder über den Toten und liebkost ihn. Beim Tode des edeln Gefährten geziemt auch den fürstlichen Recken der laute, heftige Jammer, so wenig wehleidig sie im ganzen sind. Neben den Totenklagen kommen für die lauten, entschiedenen Ausbrüche der Trauer in zweiter Reihe die Abschiedsszenen in Betracht. Die Mannen Geneluns (um aus dem Rolandslied nur e i n e Stelle anzuführen, die a l l e Register zieht) gebaren sich beim Abschied ähnlich wie bei der Totenklage: *sie vielen zuo there erthen, thaz hâr brâchen sie ûz there swarte, sie wuoften alle harte* (v. 1733 ff.).

Aber auch sonst fehlt es nicht an heftigem Ausdruck des Affekts. Mit *weinin unde hantslagin* begleiten die Frauen im Rother die Entführung der Königstochter; ausführlich zählt das Alexanderlied das Weinen und Klagen der Perser bei der Nachricht von der Niederlage auf. Das Gefolge und das Volk sind im allgemeinen viel klagereicher als der Fürst, der, wie König Rother, sogar in der Sorge um seine Dienstmannen durch stumme Gehaltenheit charakterisiert wird; aber bei großer Gelegenheit, vor allem eben in der Sorge um die Getreuen, darf auch er fassungslos sein, so wie Roland mitten in der Schlacht, wenn auch die Stärke der Klage immer nur die Kraft der Rache verkündet. König Constantin, der freilich nicht gerade auf besondere Würde Anspruch hat, weint beim Verlust der Tochter und fällt in lange dauernde Ohnmacht; aber auch König Karl sitzt in der Sorge, die *dem rîche* geziemt, in der typi-

1) Oswald und Orendel, die bei größerer Neigung zur Formel und kunstloseren Erzählung dem Rothertypus nahestehen, wurden verglichen, aber wegen der schwierigen Überlieferungsverhältnisse zu Beispielen nicht herangezogen. In den Teilen geistlichen Charakters hat auch in diesen Gedichten die Gebärde den Typus der geistlichen Poesie.

schen Position des Sinnenden und Sorgenvollen: *eine ûf eineme marmelsteine, er thâhte in manigem ende, zesamene sluoc er thie hende.* Er, der bei anderer Gelegenheit als der Beherrschte charakterisiert wird [1]), benimmt sich in der Sorge um Roland und die Paladine unbändig (v. 6075 ff.) und muß sich von Genelun zurechtweisen lassen *(thise ungebâre gezimet niht theme rîche).* Bei der Kunde von Rolands Tod weint er Blut. Darius wirft sich in der Verzweiflung klagend *ûf sinen estrich*: diese ältere Gebärde, die auch Angst kund tun kann, ist in der früheren Dichtung neben dem passiven Hinsinken in die Ohnmacht häufiger als in der späteren. Die heftigen Bewegungen des ganzen Körpers begleiten nicht nur Schmerz und Angst, sondern auch Zorn, Freude, Erregung: man springt vom Sitz auf, dringt lebhaft vorwärts, bewegt sich in Unruhe. Die Mannen König Rothers überspringen in der Wiedersehensfreude die Bänke (wohl ein alter Sagenzug), heftig erschrocken *zuckt* die Königstochter ihren Fuß von den Knien des Königs. Das Aufstehen ist wohl auch schon zeremonielle Gebärde (der Redende in der Versammlung erhebt sich, der Wirt ehrt nicht nur durch Aufstehen, sondern auch durch Entgegengehen die Gäste), aber stärker ist doch der emotionelle Charakter. Häufig läßt der Freudige sein Roß in Sprüngen gehen, wobei die Reimformeln wie *springen: singen* verstärkend mitwirken.

Niederknien ist gebräuchlich als Bitt- und Betgebärde, wo nicht, wie sehr häufig, als stärkste Geste des Gebets das Zubodenfallen oder im christlichen Ritus das *in criuzestal valn* erfolgt, — namentlich im Rolandslied wird in jeder Lebenssituation auf den Knien und unter Tränen gebetet; aber auch vor dem Fürsten kniet der fremde Gast, der ein Anliegen hat, kniet der Bote. Nicht immer: das *nîgen* ist bereits für solche Fälle, auch als Dankgeste im Gebrauch, hat aber die stärkere Gruß- und Ehrfurchtsgebärde noch bei weitem nicht so verdrängt wie in der klassischen Ritterdichtung, da der König primus inter pares ist. Dasitzen ist und bleibt Pose des Sinnens, Nachdenkens und besonders der Trauer; häufig aber (noch häufiger als später) begegnet auch das *nidersitzen* in Schmerz und Unmut als heftige momentane Geste. Sich-Umwenden ist Gebärde des Unmuts, des Ärgers; zum Zeichen der Verachtung wirft man Dinge auf den Boden und tritt auf sie. In der Wut stampft Riese Asprian die Füße tief in den Boden, Riese Widolt beißt in die Stange — das sind freilich vereinzelte Züge.

---

1) *Getruobet was thaz sin gemuote: iethoh vertruogen iz sine michele guote, thaz er sih niht erzeigete. thaz houbet er nither neigete* (v. 1049 ff.). Das hier und sonst öfter in der Dichtung des 12. Jahrhunderts gezeichnete Sitzen mit geneigtem Haupt deutet nicht nur die Selbstbeherrschung, sondern auch das Sinnen vor dem Entschluß an; vgl. auch Lommatzsch S. 51 ff. Nach gefaßtem Entschluß wird dann das Haupt aufgerichtet.

Händewinden und Handschlagen erwähnten wir als Schmerzgebärde. Das Umarmen, meist mit dem Kuß zugleich genannt, hat vielfache Bedeutung, aber noch keineswegs so oft die erotische wie in der Dichtung, die unter dem Zeichen des Minnedienstes steht, oder die zeremonielle, die dann die Schilderung der höfischen Kultur fordern wird. *Mit armen umbesliezen, umbesweifen, umbevân, zuo sich gevân* und *küzzen* sind öfter Gesten der Huld (der Fürst küßt den Vasallen bei der Belehnung), der Versöhnung, des Bündnisses, des Dankes, der Wiedersehensfreude, des Abschiedsschmerzes.

Neben den starken und gleichsam weithin sichtbaren Gebärden des ganzen Körpers und seiner Glieder bedeuten die leiseren Bewegungen: das Hauptneigen z. B. und die stille Handgeste noch nicht annähernd so viel wie später. Die Hand, die eine andere ergreift oder sich ausstreckt, bietet Frieden, Schutz, Bündnis, Freundschaft, Geleit, wohl auch Verzeihung; aber weder als Mittel des Verkehrs zwischen Liebenden und Freunden noch als Trägerin rein gesellschaftlicher Gebärde hat sie schon die Wichtigkeit wie in der späteren Zeit. Die Hand hebt sich im Gelöbnis, eine Hand oder auch beide strecken sich in der Orantengeste zu Gott; selten ist das Händefalten oder gar das klagende Aufrecken der Hände. Das *sich segnen* mit dem Kreuzeszeichen kommt als religiöse Gebärde vor, noch nicht als Geste des Schreckens nnd der Verwunderung.

Neben dem starken motorischen steht der lebhafte akustische Ausdruck; nicht allein beim typischen Klagegeschrei, auch sonst spannt sich in Schmerz und Angst die Stimme mächtig an; der gewaltige Klang solcher Klagerufe wird gern durch den Hinweis auf ihre Kraft in die Ferne zu dringen und ähnliche stehende Wendungen hervorgehoben. Charakteristische Zornlaute sind: *grimmen als daz mere* (Alexander), *bremin alse ein bere* (Rother). Die Verwandlung der Stimme im Affekt wird erwähnt: Furcht ist in der Stimme. Das Lachen begleitet Freude und Spott[1]); das Seufzen tritt noch ganz zurück.

Bei weitem noch nicht das Gleiche wie in der höfischen Epik bedeutet das Mienenspiel; es ist einfach und typisch. Die Mimik der ganzen deutschen Epik des Mittelalters verteilt sich beinahe vollständig auf die Rubriken: Farbewechsel, Lächeln, Weinen, Blick. Aber gerade in der Art, wie diese Mienen für die einzelnen psychischen Vorgänge verwendet werden, liegt die Kunst der späteren Epik, die es mit dem Minnesang gemein hat, allen zarten Seelen-

1) Ob hörbares oder sichtbares Lachen gemeint ist, läßt sich oft so wenig feststellen, wie ob es sich bei dem *sêre, grœzliche, heize weinen* um Schluchzen oder Tränen handelt.

regungen grüblerisch nachzuspüren. Wie die zeremoniellen Gesten sind auch die Vorgänge im Gesicht schon vorher gekennzeichnet, aber ebenfalls nur keimhaft und in begrenzter Anwendung. Man wird rot oder auch rot und blaß in der Scham. Man erbleicht in Kummer und Angst; selten ist das Erbleichen und Erröten im Zorn. Von dem Farbewechsel als Symptom der Liebe ist erst an der Grenze der höfischen Epik die Rede. Das Lächeln, *smielen, ersmielen*, bezeichnet Spott, listige Gesinnung, auch gütige Freundlichkeit. Der Blick zum Himmel bedeutet Andacht, das Niederblicken Sinnen vor dem Entschluß, Sichabschließen von der Umwelt, auch Trauer. Auf- und Umblick begleiten Entschluß, Schreck und Angst, gegenseitiges Ansehen weist auf Verlegenheit, Scheidenden sieht man traurig nach. Man blickt *zornec, trürec; vreissam* sind die Blicke der Kämpfenden. Der Wutblick gleicht dem des Wolfes, dem Wütenden *viuren* die Augen. Der Blick also bedeutet Versonnenheit, Verwegenheit, Trauer, Kampfzorn, Wut, Entschlossenheit, Furcht, Andacht.

Das Weinen, dieses so wichtige Ausdrucksmittel aller mittelalterlichen Epik, hat zwar aus verschiedenen Gründen mehr Spielraum als später in der durch gesellschaftliche Kultur gekennzeichneten Welt, hat aber doch sein volles Herrschaftsgebiet noch nicht durchmessen: es begleitet Schmerz, Trauer, Angst, Andacht, Rührung, Mitgefühl, aber noch selten Zorn, Freude, Zärtlichkeit, Scham und Sehnsucht.

Die klassische Epik, von der wir nun zu reden haben, schafft nicht etwa einen völlig neuen Gebärdenschatz. Es handelt sich, sieht man auf das Einzelne, nur um Bereicherungen, Modifikationen, neue verfeinerte Verwendungen des schon Bekannten. Aber was den großen Unterschied ausmacht, lehrt wieder nur ein Blick auf das Ganze der Mimik und Gestik. Sie sind, soweit sie nicht als Einzelausdruck erscheinen, sondern in ihrer Gesamtheit ein Stück menschlicher Haltung darstellen, in dieser formgesinnten Welt durchaus symbolwertig: in ihnen besonders haben wir das Symptom dafür, daß eine Standesdichtung die Erhöhung ihres Wesens, ihr Wunschbild poetisch zu gestalten sucht und die Menschen sich gebärden läßt *als man sol*. Die Grenzen zwischen den Gebärden und Mienen, die einen momentanen Gefühlsausdruck bieten, und denen, die vorschriftsmäßige Haltung darstellen, verfließt vielfach[1]), und die Leichtigkeit, mit der eines ins andere übergeht, ist gerade der Ausdruck für die innere Stilsicherheit der dargestellten Welt. Ein Zug zum Gewählten und Gleichmäßigen ist in dieser Gestik;

1) Über den didaktischen Wert, den in solchem Sinne die Gebärde der klassischen Dichtung, besonders auch für die Epigonen hat, vgl. J. Petersen, Das Rittertum in der Darstellung des Johannes Rothe. Straßburg 1909. S. 144f.

das Prinzip der Exklusivität, auf dem der Stil der Dichtung ruht, ist auch das Charakteristikum ihrer Gebärdensprache. In dieselbe Richtung wie dieses kulturell-ästhetische wirkt auch ein rein literarisches Element: die relative Gleichmäßigkeit der immer wieder vorkommenden Situationen.

Heinrich von Veldeke steht, trotz der großen Symptomschilderung der erotischen Bewegtheit in seiner Gestik hie und da noch der unkompliziert-deutlichen Art älterer Epik näher, wenngleich er an seinem etwas jüngeren Zeitgenossen Eilhart gemessen in derselben Hinsicht als ein Moderner erscheint. Eilhart bezeichnet so recht den Übergang gerade in bezug auf die Hauptpunkte: zeremonielle Geste, Mienenspiel, unwillkürlichen Ausdruck. Das Alte ist bei ihm neben den neuen Tendenzen noch fühlbar[1]). Hartmann ist im sicheren Besitz der neuen Gebärdentypik, nicht gerade um ein individuelles Sehen bemüht. Gottfried aber läßt alles seelisch Besondere und Feine seiner Menschen sich im zart beobachteten Ausdruck einer veredelten Körperlichkeit widerspiegeln, beinahe so sicher wie die Gesellschaftssprache seiner Menschen allen Biegungen ihrer Seelen nachzukommen vermag. Wolfram wiederum frappiert an manchen Stellen durch die mimische Einfühlung, mit der er eine bekannte Gebärde aus dem lebendigsten Körpergefühl vor uns neu erstehen läßt[2]). Und es fehlt bei allen großen Epikern nicht an einzelnen Gesten, die aus dem Rahmen des Typischen herausfallen; zu einer die Personen unterscheidenden Charakteristik durch Gebärden kommt es aber nicht. Auch das Originelle in den bekannten Situationen bleibt doch innerhalb der Wesensäußerung, die dem Ritterlichen gemäß ist.

Und das gilt nicht nur für die Dichter, die die neue Lebenshaltung vor allem als ästhetischen Wert, nach der Schönheit ihrer Form erlebt haben. Auch derjenige, der sie zuerst in ihrer Kraft, dem

1) Eine Angabe wie die etwas groteske über die Blässe des Kehenis (v. 6799 ff.) mag als Beispiel dienen.

2) Die Unruhe des Sehnsüchtigen auf dem nächtlichen Lager gab auch schon Veldeke. Wolfram läßt Gahmuret sich in der Nacht im Begehr nach *strit und minne* umherwerfen (35, 23 ff.):

er want sich dicke als ein wit,
daz im kracheten diu lit,
strit und minne was sin ger;

die Begierde dehnt dem Recken die Brust, *sô diu senewe tuot daz armbrust.* Ähnliches auch bei Gawan: v. 587, 23 f.; vgl. auch 118, 17. Eine ganz originelle unwillkürliche Bewegung hat Gahmuret beim Anblick Herzeloydes, der übermütig das Bein auf den Hals des Pferdes gelegt (s. Lommatzsch a. a. O. S. 37) einherreitet (64, 4 ff):

vom dem liehten schîne,
der von der künegin erschein,
zucte im neben sich sin bein:
ûf rihte sich der degen wert
als ein vederspil, daz gert.

Dasein Form zu geben, erlebt, als die Macht, das Leben heroisch-selbsttätig zu gestalten: gerade Wolfram weiß ganz sicher, daß nur die angeborene edle „Art" und die Zugehörigkeit zu einer in sich gebundenen Gesamtheit es ermöglichen, solche Forderungen an den Menschen zu stellen. Darauf beruht trotz aller freien Kritik der Konvention auch sein Individualismus, der die große Persönlichkeit alles selbständig durchkämpfen läßt: ein Individuelles der Erhöhung, nicht des Andersseins. Und auch innerhalb des ritterlich-klassischen Gebärdenspiels zeigt sich dies: selbst da wo die Gebärde und Haltung den besonderen Menschen oder die Kraft seiner Leidenschaften hervorheben sollen, erhöhen sie mehr als daß sie absondern.

Wie das Streben nach Gleichmaß [1]), Schönheit und Idealität gerade den leiblichen Ausdruck in dieser Dichtung einer Kultur dämpft, die auf dem leiblichen Menschen beruht, ist besonders an einzelnen Symptonen schon öfter bemerkt worden. Man hat beobachtet, daß lautes Schreien und Weinen den Hauptheldeu nicht anständig, bei körperlichem Schmerz völlig verpönt ist, daß Hartmann hierin besonders streng verfährt, daß er (im Gregor) das Weinen als *unmanlich* bezeichnen läßt. Die Stellen, die vom *brechen der zuht* reden, wenn Mann oder Weib sich heftige Gebärden gestatten, sind bekannt; Weinen vor Angst um ein ohnmächtiges Gefühl des Gekränktseins wird öfters als Sache der Frauen und Kinder bezeichnet, die sich nicht anders zu wehren verstünden. Der jugendliche Held darf sich gehen lassen: der Knabe Tristan weint in Angst, der junge Parzival weint, als ihm der Vogelsang ein unerklärliches Weh erweckt, er weint und rauft das Haar, da er die Vöglein getötet hat — der Erwachsene hört stumm und ohne Klage die Botschaft an, die ihn von Gott und Glück scheidet. Die Empfindung, daß der Mensch, der innere Zucht hat, seinen Schmerz nicht öffentlich werden läßt, ergibt das wirksame Motiv, daß die Tränen, wenn sie dann doch im tiefsten Schmerz hervordringen, *nach schamelicher site* verhehlt oder auch wohl bekämpft werden.

1) Wolfram allerdings überschreitet dieses Gleichmaß bei allen möglichen Gelegenheiten, wo eine dichterische Absicht es fordert, ohne Rücksicht auf den Schönheitskanon seiner Zeit. Wohl das auffallendste Beispiel ist das Gebahren der schwangeren Herzeloyde: sie umarmt ihren Leib, der Gahmurets Kind trägt, küßt ihre Brüste, die es nähren sollen; aber auch sonst wird der leidenschaftlichen Innerlichkeit zuliebe die Wohlgefälligkeit der Erscheinung hintangesetzt: die traumgeängstigte Herzeloyde muß *zabeln unde wuofen;* der erzürnte Parsival ballt seine Faust:

daz daz bluot ûzen nagelen schôz
und im den ermel begôz;

im Leid werden einmal die Hände so gewunden:

daz sie begunden krachen
als die dürren spachen.

Indessen, starre Regel ist die Beherrschung keineswegs; unbefangen wird sie durchbrochen, wo immer andere Motive dem Dichter wichtiger sind: etwa der Wunsch, die Liebe zum Fürsten und Herrn sichtbar hervortreten zu lassen. In Tränen freuen sich die Knappen Gahmurets, den verloren geglaubten Herrn wiederzufinden, und er küßt sie, wie Rother und Wolfdietrich ihre Getreuen, weinend beklagen die Freunde den siechen Tristan, Marke und sein Hof den toten Riwalin. Auf der Gralsburg tönt die laute Klage von Herren und Frauen; die Knappen der Amphlise sind im Zorne *von weinen vil nâch blint* und so fort. Die Freunde, das Gefolge und, wo es vorkommt, das Volk sind auch hier wieder klage- und tränenreicher als der Herr. Typisch sind die Abschiedsszenen mit Weinen, Umarmen, Segnen — freilich ist das Weinen und Schluchzen weitaus am häufigsten bei den Frauen, aber auch ein Trevizent hat Tränen in beiden Augen in dem Gedanken an Amfortas' Leid, Erec weint beim Anblick des Jammers der Frau, deren Mann er von dem Riesen befreit, Willehalm weint um die gefallenen *magen und mannen*. So sehr die Fähigkeit, den Schmerz zu beherrschen, zum Begriff der *manheit* gehört, so sehr ist mit dem ritterlichen Begriff der *wipheit* die bewegliche, dem Ansturm der Gefühle in den Grenzen der Anmut nachgebende Haltung verbunden. Für das Weinen gibt es zwar überhaupt eine Fülle von typischen Wendungen, und die Metaphern für die Träne *(ougen regen, herzen saf* usw.*)* beweisen das besondere Interesse für dies Ausdrucksmittel, aber vor allem scheint doch die leise weinende Frau ein lieblicher Anblick: die Dichter lieben es besonders zu zeigen, wie in lichten Frauenaugen langsam die Tränen aufsteigen, wie sie dann über die Wangen rollen auf die Hände und auf den Busen, auf das Gewand fallen; ähnliche Beschreibungen finden sich, wenn auch seltener, für das Weinen der Männer. Daß die Tränen jetzt eine weit vielfältigere, differenziertere Bedeutung haben, dafür sorgt die neue Rolle der Frau in der Dichtung; es zeigt sich aber an diesem einen Symptom überhaupt die neue zarter schattierte Seelenverfassung der dargestellten Menschen. Das Weinen begleitet jetzt nicht mehr nur Schmerz, Angst, Mitleid, Andacht, sondern häufig auch die Freude. Scham, Zärtlichkeit, Sehnsucht, Rührung und jede Art innerer Bewegung, zuweilen auch der Zorn, zumal der ohnmächtige, werden durch Tränen angezeigt.

Eine besondere Stellung nimmt auch noch innerhalb des neuen Stils die Totenklage ein. Sie steht offenbar in einer eigenen Tradition. Hier scheint der Mensch sich weit unbefangener als sonst einem Gefühlsausbruch hingeben zu dürfen. Nicht nur die Frauen reißen Haar, Kleid und *gebende*, schlagen die Brust, schreien und jammern — gelegentlich wird von auch Männern die Pflicht der Totenklage ähnlich geübt. Leidenschaftlich wird der Tote auf

Haupt und Hand geküßt. Aeneas umklammert die Bahre des toten Pallas und muß von ihr losgerissen werden; Pallas' Vater beklagt ihn mit Schreien und Brustschlagen. Bei Konrad von Würzburg und andern zerkratzt sich der Trauernde das Gesicht [1]).

Auch außerhalb der Totenklage sind Gebärden des ganzen Körpers und der Glieder als Ausdruck heftiger Erregung nicht selten. So das Aufspringen bei Zorn, Schreck oder Freude; auch ein Auffahren vor Freude und ein Freudensprung kommen vor, aber ganz vereinzelt. Die eigentlich typische Geste überstarken Leidens, Entsetzens, ja überhaupt überwältigender innerer Bewegung (vereinzelt auch der Liebessehnsucht) ist das Inohnmachtfallen. Die ganze Körperhaltung ist oft gefühlsbezeichnend: so das *vermezzenliche* Reiten, der straffe Sitz zu Pferde für Kampflust und Jugendmut; die gebeugte Haltung für Zagen und Trauer, ebenso das langsame Gehen, während das eilige Gehen frohe Erregung bezeichnen kann. Die in der französischen Epik häufig erscheinende Haltung des Reitens mit dem eiteln Blick auf die eigenen Beine kommt im Deutschen nur ganz gelegentlich und spät vor: im Karlmeinet. Das heftige Sichniedersetzen ist seltener als die ruhige sinnende Trauerpose, findet sich aber doch — das unruhige Hinundherwerfen wurde schon erwähnt; das unruhige Hinundhergehen erscheint als Symptom der Sehnsucht. Das Sichumwenden bedeutet Verachtung, Verschmähen, Unmut; dagegen scheint es sich in der deutschen Epik der klassischen Zeit nicht zu finden, daß jemand in solcher Stimmung etwas zu Boden wirft und mit Füßen tritt. Zurücktreten erscheint als Zeichen des Überraschtseins, Sichaufrecken als Zeichen des Selbstgefühls. Das Niederknien und das Kreuzweisliegen beim Gebet bleiben durch die ganze Periode hindurch als bekannte Kultgesten, erscheinen aber bei weitem nicht so häufig wie in Dichtungen geistlichen Charakters. Eine Reihe von Gesten, bei denen der Körper, die Arme, die Beine in Aktion gesetzt werden, haben durch die große Bedeutung der gesellschaftlichen Sitte zugenommen. Fast jede Begegnung zwischen Menschen gleicher gesellschaftlicher Stufe wird durch ein *nîgen* eröffnet und beschlossen; es hieße den Rahmen dieser Skizze überschreiten, wollten wir in genauem Nachrechnen aller Bedeutungsnuancen dieses *nîgens* aufführen, das übrigens auch den Dank und in der Wendung *nîgen ûf den fuoz* stärkere Ehrerbietung ausdrücken kann. Das gesellschaftliche Niederknien, durch das *nîgen* vielfach eingeschränkt, wird anderseits wieder häufiger durch das zeremonielle Niederknien beim Tisch-

1) Manchmal werden einzelne dieser Gebärden auch außerhalb der eigentlichen Totenklagen bei Verzweiflung, Zorn und Angst angewendet, aber jedenfalls weit seltener in der klassischen Epik als in der Heldendichtung rein spielmännischen Charakters. Bei Wolfram zerkratzt sich z. B. Kingrimursel in der Aufregung Gesicht und Kopfhaut.

dienst und in der Situation der Unterwerfung. Das Aufstehen und Aufspringen vor Höherstehenden, besonders zu Ehren der Frauen und zu Ehren der Gäste seitens der Wirte, ist bei allen Erzählern, die vollendete Sitte schildern wollen, so häufig, daß diese Gebärde gegen früher eine starke Vermehrung erfährt. Das Entgegengehen, das *umbevân, zuo sich gevân, mit armen umbesliezen* gehören ebenso obligatorisch zum Begrüßungs- und Abschiedszeremoniell. Der Kuß, nicht nur seitens des Wirts, sondern auch seitens der Damen des Hauses *riterlich reht* Gleich- und Höherstehender, ergibt ja öfters epische Motive. Die neue Bedeutung von Kuß und Umarmung ist auch durch das neue Hauptmotiv der Minne und die verfeinernde Behandlung des gefühlsmäßigen Verhaltens garantiert. Bei der Schilderung der Zärtlichkeit wird differenziert: nicht nur der Mund, auch Wange, Augen und Hände werden geküßt. Der Huldigungskuß auf den Fuß erscheint einige Male als Zeichen stärkster Dankbarkeit. Die Eltern umarmen und küssen die Kinder, Freunde und Geschwister einander nach langer Trennung, besonders aber bei schmerzlichem Abschied, der Herr küßt zuweilen das *ingesinde*.

Neben solchen meist willkürlichen Gebärden des ganzen Körpers und der Glieder wächst aber die leise und mehr unwillkürliche Geste zu starker Bedeutung und die Gebärde, die nur Kopf und Hände in Bewegung setzt. Schon bei der Ohnmacht etwa läßt es sich beobachten, wie der neue Stil gern stillere Gebärden ausbildet. Neben dem häufigen *in âmaht valn, unversunnen ligen, nidersîgen* usw., wo die Bewegung des ganzen Körpers vorausgesetzt wird, stehen doch auch Beschreibungen des langsamen Verlierens der Herrschaft über einzelne Glieder, des Herunterfallens der Hände, des Hauptes etwa, wo also mehr die rührende Schwäche, die innerliche Gewalt der Gemütsbewegung als die heftige Emotion zum Ausdruck kommt. Auch das kraftlose Daliegen ohne völlige Bewußtlosigkeit und gewaltsames Niederfallen werden geschildert. Ebenso ein Ruhigwerden der Umarmung: neben dem Aneinanderdrücken der Körper, dem *an sîne brust twingen* wird auch das leise Aneinanderschmiegen gezeigt. Als typisches Symptom des Liebesverlangens wie der Angst erscheint das Zittern: es befällt den ganzen Körper, versetzt ihn aber eben doch nur in eine ganz leise Bewegung. Es paßt zum Ganzen, daß das Erbeben jetzt auch Zeichen der Wut wird. Und besonders charakteristisch für den inneren Stil der Gestik ist es, daß die Bewegungslosigkeit, das Erstarren im großen Moment jetzt erst den vollen Wert erhält als Zeichen der tiefsten inneren Ergriffenheit, für die es keine Lösung nach außen hin gibt. Schon Eilhart kontrastiert den stummen Schmerz der blonden Isolde mit dem lauten der Isolde Weißhand, aber erst Gottfried gibt durch seine beredte Schilderung dem Jammer der regungslosen Blancheflur volle Bedeutsamkeit. Bei den Epigonen klingt das dann

vielfach nach. Mehr als Redensart wirkt die häufige Angabe, daß jemand vor Leid, vor Scheu, vor Verlegenheit sich nicht zu benehmen wisse.

Nun die Gesten des Hauptes und der Hände. Das bloße Neigen des Kopfes steht neben dem des Körpers als Gruß-, Dank-, Abschiedsgebärde, ist auch, wie schon bemerkt, Gebärde des Sinnens, der Scham, der Trauer; gelegentlich bedeutet das Senken des Kopfes auch Ehrfurcht und Scheu. Weit wichtiger sind die Gebärden der Hand. Das Aufheben der Hand im Gebet wird in der höfischen Dichtung weniger häufig, als Gebetgeste ist das Händefalten da. Das Vorstrecken der gefalteten Hände ist die Geste des Bittens. Der Lehensmann legt die gefalteten Hände zwischen die des Herrn (Tristan, Willehalm, Kudrun). Darreichung der Hand beim Homagium wie bei der Versöhnung ist gleich dem Kuß offizielle Gebärde. Einige Male bedeutet das Aufrecken der Hand den Willen, nicht weiter zu kämpfen, oder auch ein besiegtes Heer leistet dem Sieger *manschaft mit ûfgehabner hant.* Ebenso ständig wie die ehrende Umarmung ist das Fassen der Hand beim zeremoniellen Gruß; man führt jemand bei der Hand zum Platze, Wirt und Gast gehen Hand in Hand. Nicht minder wichtig ist das Halten der Hand als Ausdruck der Freundschaft, des Wohlwollens, der Zärtlichkeit; vor allem ist es die Geste der Liebenden. Das Hand in Hand Sitzen und das Händespiel der Verliebten oder auch nur einander Wohlgefallenden, das *triuten* der Hände kennt die ritterliche wie die höfisch beeinflußte spielmännische Dichtung; stärker erotisch betonte Gesten, wie das Berühren an Brust und Hüfte kommen seltener vor, etwas häufiger begreiflicherweise in der mittelhochdeutschen Novelle und noch mehr dann in der Epigonendichtung, die im Ausmalen erotischer Situationen dem Zeitgeschmack entgegenkommt. Doch die Handgeberde hat noch weiteren Bedeutungsumfang. Die Hand wird als Ausdruck sinnender Trauer an die Wange gelegt, unendlich viel seltener freilich als in der bildenden Kunst. Ein paarmal kommt das Motiv vor, daß jemand versunken in den Anblick der Geliebten, die Hände fallen läßt und zugleich das, was er in ihnen hält. Faustballen als Zeichen des Zornes (ohne daß ein Faustschlag erfolgte) ist eine seltene Gebärde. Sich Segnen, sich Bekreuzigen erstarrt immer mehr zur Geste des Erschreckens, der Verwunderung. Dem Scheidenden wird nachgesegnet [1]).

1) Als Zeichen freundlicher Gesinnung legt man in späteren Dichtungen dem Unterredner die Hand auf Arm und Schulter. — Zu den Gebärden, die ursprünglich wohl einmal Ausdruckswert gehabt haben, aber allmählich zum Haltungszeremoniell erstarrt sind, gehört auch das *für sich twingen* der Hände beim wohlerzogenen Ritter. Vgl. Petersen a. a. O. S. 145; dort auch über das Entblößen des Hauptes vor der Dame oder vor den Fürsten.

Am bedeutsamsten charakterisiert die Gesichtsmimik den neuen Gebärdenstil. Vom Weinen war schon die Rede; soweit sich über das Lachen als Miene, nicht als Laut etwas konstatieren läßt, kann man sagen: es hat die neue Funktion, nicht nur als Begleitung von Spott und Freude (neben nicht ganz seltenem *smielen, ersmielen)*, sondern auch als Ausdruck jener wohlwollenden Freundlichkeit, jener gelassener Heiterkeit zu dienen, die für den höfischen Menschen wünschenswert ist. *Vriuntlich lachende ansehen, anlachen mit rôtsüezem munde* soll sichtlich öfter gedämpfte als laute Freude ausdrücken. — Die Farbe bedeutet in der neuen Mimik ziemlich viel. Im Kummer oder in der zehrenden Liebessehnsucht verlieren Held und Heldin auf lange Zeit ihre zum Schönheitsideal gehörige Farbe: *wandel an ir varwe* ist zu bemerken; in solchen Fällen wird übrigens nicht nur von dem von dem *under ougen bleich und missevar* berichtet, sondern auch ein Wandel der Gesichtszüge angedeutet. Doch stehen solchen mehr physiognomischen Hergängen die mehr momentan-mimischen Wandlungen von Farbe und Ausdruck zur Seite. Das Bleich- und Rotwerden, das Farbewechseln ist ein außerordentlich häufiges Symptom der Minne. Eine Reihe von geläufigen Wendungen für diese Erscheinungen bildet sich heraus. Bleich- und Rotwerden ist auch ein Zeichen der Scham: die Farbe wird *gemischet.* Das schnelle Erröten der Frauen und Mädchen gehört fast wie die langen Hände, die weißen Arme, die schmalen Hüften, der schwebende Gang, zum Kanon der körperlichen, aber auch der seelischen Schönheit: als Zeichen der Schamhaftigkeit. Die Bilder und Worte für das Erröten sind mannigfach. Doch auch der Ritter wird *schamvar under ougen.* Man errötet auch oder verfärbt sich vor Freude oder im Zorn; seltener errötet man im Schreck: der tiefe Schreck wie der jähe Schmerz läßt erbleichen und die Farbe wechseln. — Nicht so häufig werden die Zähne mimisch verwendet: das Zusammenbeißen, das Grisgramen, das Blecken; das Klappern mit den Zähnen vor Angst kommt in der Eneit vor.

Endlich der Blick. In der Vorliebe für dieses Ausdrucksmittel zeigt sich die ganze seelische Verfeinerung der höfischen Kunst. Die stumm beredte Kraft des Blickes, der nur von Person zu Person vermittelt, was andere Gesten Unbeteiligten verraten müßten, erhält in dieser echt gesellschaftlichen Kultur naturgemäß eine sehr wichtige Rolle. Und wieder ist der Hinweis auf die Minnelyrik am Platz. Nur hingedeutet sei hier auf die von einem Dichter zum andern weitergegebenen Metaphern, die die verwundende oder bindende Macht des Liebesblickes ausdrücken, auf die ausführlichen Schilderungen des beseelten Blicks, in denen sich die dialektische Wortkunst eines Gottfried genug tut, auf die Nachachmungen und Erweiterungen solcher Schilderung bei den Epigonen. Schon für das Wohlgefallen ist der verstohlene Blick fast formelhaftes

Zeichen: es sehen *die ritter dar, die frouwen her* — so formelhaft, daß diese typische Mimik ritterlichen Flirts im Meier Helmbrecht zum parodistischen Zuge wird. *Vriuntliche* oder *tougenliche* Blicke eröffnen fast immer das Geplänkel des ernsten oder des mehr gesellschaftlichen Liebesspiels. Der Blick zwischen Freunden und Liebenden hat eine Reihe feststehender Beiworte: *tougenlîchen, vriuntlîchen, guotlîchen, inneclîchen, lieplîchen, minneclîchen, mit senenden blicken sehen* usw. Mit *spilnden ougen* sieht die Frau auf den Ritter. Der Blick drückt jetzt überhaupt eine größere Zahl von Gemütsbewegungen aus. Der Andachtsblick gen Himmel ist zwar etwas seltener als in der Dichtung, die mit der geistlichen in direktem Zusammenhang steht, verschwindet aber nicht ganz. Der Blick spricht Erschrecken, Scham, Trauer, Schmerz, Wehmut, Sehnsucht, Staunen, Neugier aus, ferner Furcht, Mitleid, Tücke, Begierde. Der Blick des Wiedererkennens ist als ein besonderer bekannt. In der Verlegenheit sehen die Menschen einander an, in Abscheu und Verachtung wendet man die Augen weg, in der Scham schlägt man sie nieder. Dem Scheidenden sieht man in Sehnsucht nach, man späht einem Kommenden entgegen, *wartet*, blickt aufmerksam umher. Die Ankömmlinge werden neugierig *angekapft*. Der Sprachgebrauch spiegelt jene differenzierte Verwendung des Blicks; so findet sich häufig *trûreclîchen, vroelîchen, schalclîchen, schamelîchen, blûclîchen, vorhtlîchen, erbarmeclîchen sehen*. Im Zorn versendet man *swinde*, im Ärger *twerhe blicke*.

Endlich ein Wort über den akustischen Ausdruck. Auch hier bleiben ja die früher gebräuchlichen Ausdrucksformen bestehen: das laute Schreien im Schmerz, zumal der plötzliche Aufschrei bei jähem Leid, in jäher Freude, im Schreck, das laute Schluchzen, der Kampflärm, der Freudenlärm, das Freudenlachen, der Gesang in der Freude, der Siegesjubel. Daneben aber tritt nun erst als häufigster, typischer Klagelaut des *wolgezogenen* Menschen der leise Klageton: das *siufzen*. Es begleitet fast die ganze Skala der Seelenbewegungen: vom leisen Liebessehnen, von Scheu und Scham bis zur tiefsten Hoffnungslosigkeit; und sowohl formelhafte Wendungen und Bilder für das Seufzen wie detaillierte und individuellere Beschreibungen kommen vor. Geringere Aufmerksamkeit wird auf die Stimmennuancierung gelegt, sie kommt aber doch vor; nirgends charakteristischer als bei Hartmann: Erec v. 6078 ff.

sich teilte dô besunder
von des jâmers grimme
rehte enzwei ir stimme,
hôhe unde nidere.

Die Stimme verwandelt sich in Zorn und Schmerz, sie wird heiser. Auch die Charakterisierung des Stimmtons durch psychologische

Eigenschaftsworte fehlt nicht, wobei natürlich von den selten sicher deutbaren Wendungen wie *trûreclîchen, vroelîchen, erbarmeclîchen sprechen,* abzusehen ist: *trûric was sîner stimme galm, mit klagender, manlîcher, kranker, weinlîcher, eistlîcher stimme:* solche Angaben kommen vor, freilich seltener als die entsprechende Beschreibung der Mienen. Im Tristan wird das Stammeln der Verlegenheit geschildert; im Willehalm heißt es:

ir weinlîches hischen
sie mit rede begunde mischen.

Etwas anders steht es mit der Mimik und Gestik in den Nibelungen und der Kudrun. Deutlich allerdings sind auch die Übereinstimmungen mit dem ritterlichen Epos gerade auf diesem Gebiet: sowohl an der Steigerung der gesellschaftlichen Geste wie an der charakteristischen Verfeinerung der Mimik hat der höfisch beeinflußte neuepische Stil des Heldengedichts seinen Anteil. Aber bei der Grundhaltung dieser Epen, die aller Unterschiede vom Heldenlied ungeachtet doch im Vergleich zur Ritteraventiure weit mehr auf die Fabel, erkennbare Tatsachen und große Situationen als auf psychologisches Detail malender und abenteuerhäufender Schilderung gestellt sind, ist naturgemäß die Gestik unkomplizierter: das zeigt sich z. B. bei den unwillkürlichen Gebärden, beim Blick und der Gesichtsfarbe. Während also diese Heldenepen mit herangezogen werden dürfen, um den Gebärdenstil des ritterlichen Epos zu illustrieren, muß anderseits auf Ausdrucksformen hingewiesen werden, die in ihnen vorkommen, aber der rein höfischen Erzählung im ganzen fremd sind. Das grelle befreite Auflachen der Kudrun — sicher wohl ein alter Zug —, das der am modernen Empfinden geschulte Dichter *ein teil ûz ir zühten* nennt, das gewaltige Grollen der Heldenstimme *(alsam ein wisentes horn, als eines lewen stimme)* sind Beispiele solcher Art; dazu kommen die aus der älteren Epik schon bekannten, im späteren Volksepos noch häufigeren Formeln für das Weithintönen von Freude- und Klagegeschrei. Der allgemeinen Tendenz ritterlicher Dichtung zuwider ist auch die Berserkerwut Wates im Kämpfen: *mit grisgramenden zanden, mit schînenden ougen;* es ist reckenhaft, nicht ritterlich, wenn Wate brummt *wie ein stier*[1]). Abgesehen aber auch von solchen Einzelheiten tragen für unser Gefühl die Gebärden in den mehr heroischen als ritterlichen Szenen überhaupt etwas andern Charakter. Wohl können wir z. B. eigentlich fast alle Gebärden, die in der Szene bei Siegfrieds Leiche und seiner Bestattung vorkommen, bis auf das spielmännische Blutbrechen und Blutweinen auch im ritterlichen Epos nachweisen. Dem Aufschrei der aus der Ohnmacht erwachenden

1) Ähnliche und noch groteskere Ausmalungen des Zorn- oder Schmerzenslautes hat besonders die spätere spielmännische Heldenepik, in der Heiden und Riesen auftreten.

Krimhilt antwortet nicht mehr dramatisch wie im Heldenlied das Lachen befriedigter Rache: in langem epischem Echo hallt ihm vielmehr die ungefüge Klage der Getreuen nach bis in die Münsterszene hinein. Es ist gewiß nur dem neu-epischen Stile eigen, wie in reicher Szenenentfaltung die Steigerung der Verzweiflung beim letzten Abschied von der Leiche eine neue Skala der Gesten ermöglicht, wie der letzte Kuß und das kraftlose Hinstürzen und Weggetragenwerden noch nach diesem Abschied für ewig zu der früheren Gebärde des jähen Entsetzens die der überwältigenden Verzweiflung fügt. Aber es wirkt das alles doch ganz anders wie in ähnlichen Szenen des ritterlichen Epos. Diese Verschiedenheit beruht jedoch mehr auf der Art der Anordnung und Akzentuierung der an sich übereinstimmenden Gebärden und letzten Endes auf der funktionellen Bedeutung solcher Szenen im Ganzen des Epos, also auf Elementen der inneren Form; diese aber für jeden Fall näher zu untersuchen, kann hier nicht unsere Aufgabe sein.

Wenn die vom ritterlichen Epos her überkommenen Gebärden schon hier vereinfacht und zum Teil formelhaft erscheinen, so tritt das nun in den nachklassischen Heldendichtungen und vor allem in den spielmännischen Neuerfindungen aus diesem Stoffkreise erst recht zutage. In solchem Sinne wird die Gesichtsmimik reduziert; die Gebärde neigt wieder zum Deutlichen und sofort Einleuchtenden. Häufiger springt man im Zorn und in der Freude auf; im Zorn, und nicht nur in der Totenklage, wird Haar und Bart gerauft, im Schmerz wird auch sonst öfter die Brust geschlagen, das Haar gerissen usw. Zu den üblichen Gesten der Totenklage wird Steigerndes und Übertreibendes gefügt: man bricht beim Händewinden die Finger, schlägt sich die Fäuste in Auge und Mund, beißt sich in Arme und Hände. Im großen Wolfdietrich, der überhaupt schon dem bürgerlichen Stil nahe kommt, heißt es bei solcher Gelegenheit einmal höchst unhöfisch: *sie schlecht von sich all viere.*

Neue groteske Züge bringt auch die Gesichtsmimik: man wird nicht nur rot und bleich oder *missevar,* sondern auch *gel, grien und darzuo rot* (Wolfdietrich, Rosengarten; dieselbe Schilderung allerdings auch einmal in Konrads Trojanerkrieg), man *sicht sûre* im Ärger; dem Zornigen und Kampflustigen *viuren* die Augen.

Die Gebärde in der höfischen Epik des späteren 13. Jahrhunderts, ja auch noch des beginnenden 14., wie der Wilhelm von Österreich zeigt, in der ritterlichen Epigonenpoesie also steht im ganzen völlig in der Tradition des klassischen Bestandes: von einigen Einzelheiten abgesehen ohne Verarmung und ohne Bereicherung und auch ohne neues Erleben und Ausdeuten des so Bewahrten. Angesichts solcher Feststellung ist es für unsere Zwecke ohne Belang hervor-

zuheben, wie sich einzelne bedeutende Epiker der späteren Periode wie Rudolf von Ems und Konrad von Würzburg verhalten. Einige Dichtungen sind mit der Geste überhaupt sehr sparsam; innerhalb der gebärdereichen, in denen die vom Leser im voraus erwarteten Gesten mit formelhafter Sicherheit sich einstellen, können wir vielleicht zwei Typen scheiden: einen, der hypertrophische Wiederholung von allgemein gebrauchten, besonders zeremoniellen Gesten zeigt (so z. B. das fast komisch stereotype *bî der hant nemen* im Garel von dem blühenden Tal), und einen andern, der eine bestimmte Reihe von Gebärden eines Vorbildes nachahmend sie immer wieder anbringt. Das Wesentliche aber bleibt der starr-konservative Grundzug des Ganzen.

Sehr zäh ist diese Tradition; sie fließt durch allerhand Kanäle bis in die so sehr dem innern Stil der ritterlichen Zeit entfremdeten Dichtungsgattungen des 14. und 15. Jahrhunderts. Am deutlichsten ist der Zusammenhang da, wo auch sonst die Tradition wenigstens äußerlich nicht abgerissen ist: in den vielen Prosaauflösungen ritterlicher Dichtung, die auf das Interesse der höheren Stände rechnete; ja hier, wo auf Neubildung verzichtet und relativ mechanisch die alte Vorlage in die Sprache der Gegenwart übersetzt wurde, ist der klassische Gebärdenschatz zum Teil vollständiger erhalten als in mancher Originaldichtung des späteren 13. Jahrhunderts; freilich geht dabei naturgemäß bei aller äußerlich treuen Wiedergabe oft gerade der Geist einer Gebärde verloren. Die Sprache dieses Literaturzweiges, der freilich so wenig durchforscht ist, daß man sich mit Eindrücken und Stichproben begnügen muß, hat mit ihrer Umständlichkeit, ihrer kanzleihaften Gravität ja überhaupt keine dichterischen Ausdruckskräfte: so entstellt sie auch naturgemäß den Charakter der Gesten, die in der Vorlage einfach selbstverständlich wirken, durch die Doppelformeln des Kanzleistils bald ins Aufdringlich-Grelle bald ins Schwerfällig-Gefühlsberedte. Der Prosaroman von Tristan und Isolde verwischt den Sinn der knappen eilhartischen Schilderung von Isoldes stummem Schmerz durch ein mißverständlich erläuterndes *und weße vor großem leide nit zu gebaren*. Die mechanische Häufung gewisser Gebärden möchte man dahin deuten, daß der Verfasser sich anstrengt, sich auf der Höhe der Kenntnisse zu zeigen. Das Weinen und das Inohnmachtfallen nimmt noch weiter zu: der sentimentale Zug der Zeit verrät sich, ganz auffällig in des Bühelers Königstochter von Frankreich, allerdings dem Werk eines geistlichen Dichters. Je nachdem die Vorlage mehr höfisch oder mehr spielmännisch stilisiert war, ist auch die Gestik der prosaischen Nacherzählung beschaffen. Es ist auch noch nicht neue bürgerliche Derbheit, sondern gehört zu den derben Motiven älterer Heldenepik, wenn im deutschen Reinolt von Montelban einer der Recken die Faust so ballt, *daß das*

blut kam gelauffen auf seine füß, oder wenn die Mutter nach langer Trennung den Sohn so küßt, daß er aus Mund und Nase blutet.

Die erzähiende allegorische Poesie des ausgehenden Mittelalters steht ja auch noch in der höfischen Tradition, und was in diesen Gedichten, soweit sie nicht satirisch-didaktisch auf gegenwärtiges Leben deuten, als erzählende Einkleidung des lehrhaften Gehalts da ist, führt mit seinen schematischen Figuren und Situationen einen begrenzten, dem Höfischen entnommenen Gebärdenschatz mit sich. Die Gedichte Hermanns von Sachsenheim z. B. zeigen bei entsprechenden Gelegenheiten die Gesten des höfischen Zeremoniells: allerhand typische Begrüßungs-, Ehrfurchts-, Freundlichkeitsgebärden; daneben aber taucht etwa in der „Möhrin" auch der bürgerliche Gruß auf: das Hutrücken. Dieser greisenhaften Art, die Erstorbenem ohne rechte Liebe nacheifert, haftet leicht eine Neigung an, durch Unterstreichen genau sein zu wollen. So heißt es hier wohl: *Ich bog mich fast als billich was,* aus dem einfachen *nigen* der klassischen Zeit wird bei nicht geeigneter Gelegenheit ein Neigen *auff den fuß.* Neben den nicht allzu mannigfaltigen Gesten und Mienen rein höfischen Charakters begegnen nun aber auch ganz neue, z. T. offenbar realistische Bewegungen: vor Wut beißt sich jemand in die Lippen, daß das *blut hernaucher ran,* die Stirn wird im Unwillen *gerimpft,* dem Angstvollen *kruselt die hût,* die Haare stehen dem Angstvollen zu Berge, so wie auch gelegentlich schon in Konrads Partenopier. Im Zusammenhang mit dieser allegorischen Erzählung halten auch die Spaziergangsgedichte bürgerlichen Ursprungs in schematischer Angleichung an das höfische Ideal ebenso wie die typischen Schönheitsschilderungen so auch die Gesten der Frauengestalten, ihr schamhaftes Augenniederschlagen und Erröten, ihre Klagerufe, Tränen und Schmerzgebärden, die Begrüßungsformen, das Anlächeln, die Umarmungen fest. Aber schon an der Wende des 15. Jahrhunderts schleicht sich in diese traditionellen Erzählungsformen eine neue, für die Bewegung nicht gleichgültige Tendenz ein: man will gerade im Gegensatz zu der idealistischen Dichtung, deren Formen man weiter benutzt, das rauhe Leben der Gegenwart in verzerrendem Naturalismus zeigen und sucht darin groteske Wirkung. Neben den hochgespannten Wendungen des ritterlichen Stils stehen die gröblichen Reden und Taten der Bauern, und auf ihre Verhöhnung kommt es mehr noch an als auf die Verspottung des ritterlichen Ideals. Und diese Doppelheit zeigt sich auch in jener originellsten Leistung des beginnenden 15. Jahrhunderts, dem einzigen Werke einer wirklich im Leben dieser literarisch unseligen Periode wurzelnden Begabung: in Wittenweilers „Ring". In dieser Groteske, die alles zeigt, was eine Zeit ohne feinere Seelenkultur

geben konnte, indem sie sich selbst begrinste, stehen nicht nur Tun und Reden der beiden sich gegenseitig verhöhnenden Sphären schroff nebeneinander, sondern auch die Gebärdung der früheren Welt und die im Hohlspiegel erscheinende neue Gestik der Wirklichkeit, Ritterliches und Heldengedichtmäßiges neben dem Tölpelhaften der Bauernwelt. Da sind zunächst die vielen parodistischen Verwendungen höfischer und heldischer Geberdung. Nabelreiber schreibt dem Minner Pertschi Triefnas sein Verhalten gegenüber der Erwählten vor:

das ist: du scholt nach meinem sin
oft und dik sey smieren an
mit spilnden augen hin und dan . . .
und näyg dich ir, du grüss sey so . . .
greyff ir leysleich an daz chläid!
mit seufczen sprich . . .

Mäzli fällt wie eine ritterliche Jungfrau vor Freude in Ohnmacht, als sie Pertschis offizielle Werbung hört, dieser selbst beim Turnier in eine Verwundungsohnmacht, aus der er dann freilich recht unritterlich erweckt wird. Vor Zorn springt er dreimal auf; ein andrer sieht anklagend gen Himmel. Das Schreien hört man, wie im Heldenepos, über *drei rast.* Vor Kummer darüber, daß ihn die Hochzeitsgäste schier arm fressen, läßt der Bräutigam das *haubet sinken.* Aber neben derartigen parodistisch angewendeten Finessen dann die echten Grobianismen neuen Stils, wie sie auch schon etwa in der „Metzen Hochzeit" erscheinen. Wenn die Fresser vor Gier darein sehen *recht als ein stier* oder *sam der wolff gein der kuo*[1]), die Diener *mit den ougen gienen in die fresser,* wenn bei jeder Gelegenheit geschrien, gebrüllt wird, so ist das noch gar nichts. Aber Mezzlis nächtliche Verachtungsgeberde zum Fenster hinaus, die ehelichen Zärtlichkeiten, die mit der minniglichen Zartheit der Liebesbriefe gründlich kontrastiert, ihr schamhaftes Sichwehren bei der Eheschließung, wo sie mit Händen und Füßen um sich schlagend gleich vier Brautjungfern umwirft, die Zärtlichkeit, mit der einer der Bauern die Erwählte so in die Hand *kratzelt,* daß sie blutet, die Art, in der einer der nicht gesättigten Gäste den Bräutigam seine Mißachtung erkennen läßt[2]), das Lachen, das so stark ist, *daß man farzet,* — das ist die neue Gestik im Spiegel dieses satirischen Naturalismus gesehen. Mitunter gehen auch die parodierte alte und die satirisch geschilderte neue Gestik in einander, so in der

1) Oder liegt auch hier eine Parodie bekannter Motive ritterlicher Epen vor?

2) *Des sneuczt her Chuocz sein nasen gros*
durch sein hende also bloss
Und warfs dem preutgom unter daugen.

obszönen Travestie des Haarraufens in der Verzweiflung oder in der Darstellung des Zornes:

die nasen ward er rimphen,
daz feur im aus den augen glast,
aus seinem maul der gäifer prast.
jo, wie zittert er von zorn!

Neu aber ist es vor allem, daß man vor Wut stottert, und besonders daß das nicht nur erwähnt, sondern wie das trunkene Gröhlen beim Tanze auch sprachlich wiedergegeben wird:

Do huob er an ze lurggen do:
So, du du du hürrensun, so,
Des ha ha hab du dich verwegen,
Du ma ma macht nit mer geleben.

Mit solcher Drastik aber steht der „Ring", wie auch in bezug auf literarischen Wert, in seiner Zeit doch allein. Was sonst die neue bürgerliche Erzählung betrifft, die von ganz äußerlichen Beziehungen abgesehen gar keinen Zusammenhang mehr mit der alten Epik hat, so ist das gegenwärtig zugängliche Material so geringfügig und zufällig, daß die Einordnung in die hier versuchte Entwicklungsdarstellung nicht ohne Bedenken ist. Diese bürgerliche Kultur oder richtiger Nochnichtkultur vermag aus sich dichterisch noch kein ihr gemäßes Lebensbild aufzustellen; wie sie ohne Idealität ist, so ist sie im Grunde auch lieblos der eigenen Realität gegenüber. Ihre erzählende Dichtung entstammt rohen Instinkten und dient roher Stofffreude; witzlos, unanständig, übel mit Frömmigkeit und Moral bemäntelt, entbehrt sie der bescheidensten Fähigkeit, das nächste Leben zu schauen — nur seine groben Tatsächlichkeiten greift sie auf. So bietet sie denn auch keinen in sich zusammenhängenden Gebärdenstil, der eine neue Menschlichkeit illustrieren hülfe. Alles in der Gestik bleibt farblos. Zusammenhänge mit der ritterlichen Tradition fehlen auch hier nicht, namentlich erscheinen gewisse Zeremonialgeberden, wo von Leuten aus dem Ritterstande die Rede ist: das Neigen, Grüßen, Niederknien, Aufstehen; die überlieferten Reimformeln *gienc : empfienc* helfen natürlich auch dergleichen bewahren in Erzählungen, die die alte Reimpaarmühle klappern lassen, wie schon im Kalenberger:

vil schnel er ken der frawen gieng,
gar hoffelich er sie entpfieng.

Auch sonst werden wohl höfische Herren und Frauen mit der schattenhaft gewordenen Mimik der alten Dichtung charakterisiert: *der frawen roter munt do lacht er* usw. Eher wie ein mißglückter Versuch, Neubeobachtetes neu auszudrücken, mutet z. B. die Schilderung einer Spottgebärde im Kalenberger an:

die fraw die warff manegen plick
so lacherlichen her und dar,

oder, besser beobachtet, die Schamgebärde der nackten Bauern am Fürstenhof:

sie schmuckten sich so jemerlich
in einander recht wie die schaf.

Das Lachen als Ausdruck des Spottes ist in diesen Schwankgeschichten häufig, in denen es so oft auf Verhöhnung oder Betrug eines Tölpels ankommt. Ob nun diese mehr als einförmige Gestik und Mimik jedesmal neu aus dem Leben aufgenommen ist oder noch aus der Tradition stammt, läßt sich oft kaum sagen. Niederknieen im Gebet, Schreien und Weinen vor Angst, Wut und Schmerz, Lachen in der Freude, das sind die üblichsten Ausdrucksmittel. Manches wie z. B. ein groteskes Hinundherspringen in der Angst, ein Sichducken und Schmiegen in die Winkel mutet wohl wie neubeobachtet an. Statt der Vergleiche des Mut- und Zornblickes mit dem Blick des Wolfes oder des Löwen wird jetzt charakteristischerweise der Blick eines Feiglings so charakterisiert: *er gutzet herfür wie ein has.* Dagegen ist es wohl der Einfluß alter Tradition, wenn hier in den schmutzigsten Buhlgeschichten von *lieplich anplicken, lieplich umfangen* die Rede ist. Daneben steht dann wie schon in den realistisch orientierten Teilen der alten gezierten Allegorien die Erwähnung der derbsten geschlechtlichen Liebkosungen als Zeichen der naturalistischen Tendenz. Im ganzen läßt sich sagen: am Ausgang des 15. Jahrhunderts lebt in der erzählenden Dichtung die gänzlich erstarrte Tradition der höfischen Geberde und Mimik noch fort; daneben zeigen sich einige Ansätze zu einer neuen, realistischen Beobachtung und auf satirischer Tendenz beruhenden Darstellung der Geberde.

Vielleicht wird man finden: die voranstehende Betrachtung sei bei aller Gedrängtheit der Einzelangaben zu umfangreich geraten und unterbreche unsern theatergeschichtlichen Zusammenhang gar zu lange. Und doch wird diese Ausführlichkeit sich rechtfertigen lassen. Der bei aller Gebundenheit vorhandenen Reichtum der epischen Geste hätte der theatralischen Armut gegenüber durch eine bloße Aufreihung des dem Erzähler zur Verfügung stehenden Materials gekennzeichnet werden können; aber das Vorhandensein eines wirklichen organischen Sonderlebens der Geste innerhalb der epischen Kunst ließ sich doch nur durch den Nachweis einer kulturell und ästhetisch bedingten Entwicklung erbringen und der theatralischen Entwicklungslosigkeit gegenüberstellen. Für die Erklärung der theatralischen Gleichförmigkeit, Unfreiheit und Dürftigkeit mag man nun vielleicht auch die Besonderheit der mittelalter-

lichen Aufführung mit heranziehen, so etwa den folgenden Umstand: der Zuschauer steht den Darstellern im allgemeinen so fern, daß er ihre Gesichtszüge kaum erkennen kann, von den modernen Hilfsmitteln: Rampenlicht und Opernglas ist natürlich keine Rede, und so ist ein Verzicht der Theaterkunst auf alle Gesichtsmimik eigentlich von vornherein geboten. Die Hauptsache ist das nicht — es kann sich vielmehr nur um eine bewußt vollzogene scharfe Scheidung von jener weltlichen Art seitens der geistlichen Regisseure handeln, die in dem geistlichen Charakter ihrer Veranstaltung begründet liegt.

Schauspielkunst und Liturgie.

Nur wer sich an die ungeheure Wucht erinnert, mit der im Mittelalter das Kanonische auf aller freien Entwicklung lastet, wird das ganz begreifen. Wahrheit ist nur was *diu buoch* berichten, und zumal in bezug auf heilige Dinge gelten im Grunde genommen nur die Berichte, die die offiziell von der Kirche anerkannten Bücher geben, während man sich dessen bewußt ist, daß man sich mit der Benutzung der Apokryphen auf ein etwas unsicheres Gebiet hinüberwagt. Innerhalb der kanonischen Schriften aber hat jedes Wort seinen tiefen und unantastbaren Wert, und die mitunter schwer vereinbaren Mitteilungen der Evangelisten über die heiligen Vorgänge zu einer Harmonie zu bringen, ist eine der vornehmsten Aufgaben der theologischen Wissenschaft des Mittelalters. Zu den heiligen Vorgängen aber gehören auch die körperlichen Ausdrucksformen, von denen wir hier zu handeln haben — die Kommentatoren von der Zeit der Kirchenväter an bis zu den spätmittelalterlichen Scholastikern haben den Sinn der von den Evangelien erwähnten Gebärden und Stimmfärbungen zumal in dogmatischer Beziehung wieder und wieder erläutert — also etwa zu der Stelle, wo Christus nach dem ungetreuen Petrus sich umsieht und vor Petrus dann in bitteres Weinen ausbricht, die allgemeine Bemerkung gemacht: *Denique quos Jesus respicit plorent*, oder genaue Erörterungen über den Umstand angestellt, daß Jesus selbst zweimal geweint hat. So ist es begreiflich, daß die geistlichen Dichterregisseure an den bedeutungschweren Gesten der Evangelien nichts verändern und höchstens die minder prägnanten in jener labilen Weise verwenden, über die oben gesprochen wurde, daß sie vor allem auch nicht andere moderne Gesten einführen, die jenen heiligen Gehalt nicht besitzen und nur dazu dienen würden, das Bild der kanonischen Ausdrucksformen zu verwischen. Die gelegentliche Benutzung apokrypher Evangelien durch die Dramatiker[1]) ändert an solchem Gesamtverhalten um so weniger, als im Grunde die Gebärdensprache

1) Vgl. Creizenach, I, 2. Aufl. S. 195.

dieser Bücher, so auch die des beliebtesten: des Nicodemusevangeliums, von der der kanonischen Texte sich nur in einzelnen kleinen Zügen unterscheidet — aber auch von diesen ist in unsern szenischen Bemerkungen keine Spur zu finden. Die Dürftigkeit und der urkonservative Charakter der theatralischen Ausdrucksformen, der in den jüngsten Denkmälern mit der stellenweise sehr modern-realistischen Darstellung der eigentlichen Aktion zu einem echt spätmittelalterlich widerspruchsvollen Gesamtbilde verschmilzt, ist auf solche Art schon rein dogmatisch fast zur Genüge begründet.

Zu diesem dogmatischen Element aber kommt ein Zweites hinzu. Wieder muß man den geistlichen Grundcharakter der ganzen Vorstellung vor Augen haben, der ja neben aller Verweltlichung der Spätzeit auch darin zum Ausdruck kommt, daß sich in vielen Texten bis zuletzt neben den gesprochenen deutschen Worten Reste der alten lateinischen Gesänge erhalten haben. Für alles Gottesdienstliche aber ist es eine alte christliche Regel: in bezug auf die Bewegungen des Körpers sich einer großen Gleichförmigkeit und einer Vermeidung alles Überflüssigen zu befleißigen. Nicht wenige Stellen aus den Kirchenvätern ließen sich zur Bekräftigung ihrer Abneigung gegen starkes Agieren beim Gefühlsausdruck, zumal der Trauer beibringen; nur die Träne ist — als Ausdruck des religiösen Schmerzes — gottwohlgefällig, weil auch Christus geweint hat, und das religiöse Weinen spielt denn auch im ganzen Mittelalter eine uns unfaßbare Rolle[1]). Wenn in der Spätzeit dann auch Schlagen von Gesicht und Brust dazu kommt[2]), so führt das aus dem Gebiet des Gefühlsausdrucks in das der Selbstkasteiung hinüber: besser noch als der Hände bedient man sich wuchtiger Steine.

Die so gebotene Sparsamkeit der Gesten: die Verwendung von nur wenigen Formen und im Zusammenhang damit ein äußerst konservatives Verharren bei dem einmal Eingeführten zeigt denn in allererster Reihe die Geschichte der mittelalterlichen Liturgie[3]). Diese Geschichte ist allerdings von der modernen Wissenschaft erst

1) Vgl. das reiche Material bei G. Zappert: Denkschriften der Kaiserl. Akademie der Wiss. Phil. Hist. Kl. 5 (Wien 1854) S. 79 ff.

2) Ebenda S. 87.

3) Immerhin scheint sich der Grundsatz auch auf den Teil der mittelalterlichen Kirchenleistung übertragen zu haben, auf dem gewiß wie heute dem Geistlichen völlige Freiheit gelassen war: auf die Predigt. Freilich wissen wir kaum etwas über die Vortragsart mittelalterlicher Prediger; doch scheint mir bezeichnend zu sein, was Thomas a Kempis in bezug auf den großen Kanzelredner Gerhard Groote hervorhebt (vgl. Landmann, Das Predigtwesen in Westfalen in der letzten Zeit des Mittelalters, 1900, S. 113): *Solebat interdum oculos suos dirigere ad astantes et pro audientium qualitate ac utilitate sermonem suum formare in altum vel longum per fervoris excessum.* Also schon der scharfe Blick und das Feuer des Tons sind Ungewöhnliches — nichts von ausgeprägten Arm- oder Körperbewegungen. Das Weinen der Prediger dagegen ist öfter bezeugt; vgl. Zappert, S. 91.

in neuester Zeit wieder eifriger erforscht, und zumal die Entwicklung des liturgischen Vortrags ist noch kaum als Ganzes vorgeführt worden[1]). Soviel aber wird sich doch sagen lassen, indem wir die wichtigsten Ritualbücher des Mittelalters durchmustern und einzelne Äußerungen und ganze Abhandlungen der kirchlichen Autoren über den Gegenstand dazunehmen: bei aller lokalen Zersplitterung der liturgischen Formen, die das Mittelalter aufzuweisen hatte, nachdem die einmal zur Zeit Karls des Großen erzielte Einheit des Gregorianischen Ritus sich wieder verflüchtigt hatte, ist doch die Reihe der Ausdrucksbewegungen, die dem Geistlichen für Messe und Benediktionen vorgeschrieben sind, von alten Zeiten her ziemlich die gleiche bis auf den heutigen Tag: Kreuzeszeichen, Inklination, Genuflexion, Erhebung der Augen, Händevereinigung, Ausstrecken der Hände, Brustschlagen und Kuß; dazu noch einige Formen, die heute im wesentlichen abgekommen sind: Sichniederwerfen, Ausstrecken der Arme in der Weise, daß der Körper ein Kreuz bildet, Kreuzen der Unterarme auf der Brust, Umarmen (des Altars). Alle diese Gebärden können sich auf die Bibel: das Neue Testament einschließlich der Briefe, aber auch das Alte Testament berufen und hängen zum Teil auch mit den Adorationsgebärden des griechischen und römischen Altertums zusammen[2]), — schon diese Anknüpfung zeigt ihre Ursprünglichkeit, und die Geschichte der liturgischen Ausdrucksformen vollzieht sich nun in der Weise, daß sie labil sind: daß die Stellen wechseln, an denen sie verwendet werden. In dieser freien Verwendbarkeit eines kleinen, kaum erweiterbaren Kreises uralter Bewegungen liegt das Vorbild, das die Liturgie dem geistlichen Theater gab; der von halbtheatralischen Zügen durchsetzte Charakter der Liturgie, aus der sich ja das mittelalterliche Drama einmal losgelöst hatte, und die peinlich genaue Inszenierung der liturgischen Bewegungen[3]) legen dem geistlichen Regisseur des Mittelalters die Durchführung eines strengen theatralischen Ritus ziemlich nahe. In solchem Parallelismus besteht der Zusammenhang;

1) Von älteren Werken ist besonders zu nennen das ungeheuer gelehrte Werk von Claude de Vert, Explication simple, littéraire et historique des Cérémonies de l'église, II. Ed. (Paris 1709—13), 4 Bände, das aber mehr erläutert als zusammenhängend darstellt und ferner die französischen Verhältnisse und zumal die Zeit seit dem 16. Jahrhundert sehr bevorzugt; ferner Gerbertus, Vetus Liturgia alemannica (St. Blasien 1776) 2 Bände, bei dem aber die Beobachtung der Ausdrucksformen zurücktritt. Das riesige achtbändige Werk von Ch. Rohault de Fleury, La Messe. Etudes archéologiques sur ses monuments (Paris 1883—89)streift die körperliche Beredsamkeit leider nur gelegentlich, während es die liturgischen Gebrauchsgegenstände bis ins einzelne in ihrer historischen Entwicklung vorführt.

2) Vgl. den Artikel *gestus* in F. X. Kraus' Realenzyklopädie des christlichen Altertums I (1884) und einzelne Hinweise bei Sittl, Die Gebärden der Griechen und Römer (Leipzig 1890).

3) Man ese nur etwa die unsäglich genauen Vorschriften, die in dem vielbenutzten „Repertorium Rituum" von Ph. Hartmann (9. Aufl. Paderborn 1901, es gibt aber auch

weniger in einer direkten Einwirkung des liturgischen Gestus auf die theatralische Bewegung. Immerhin ist ein Moment bemerkenswert. In den Evangelien besteht die Anbetung oder Ehrerbietigkeitsbezeigung gewöhnlich darin, daß man zu Boden oder geradezu auf das Angesicht fällt; daneben kommt, wenn auch seltener, das Kniebeugen vor. Auf dem deutschen Theater des Mittelalters ist das Verhältnis gerade umgekehrt: nur in einigen der älteren Denkmäler ist noch ein paarmal von *procumbere, procidere ad pedes Iheſu* die Rede, im übrigen spielen neben gelegentlichen *se inclinare* durchaus die *flexa genua* die entscheidende Rolle. Diese Änderung der geistlichen Regisseure mag vielleicht mit auf rein theatralische Bedürfnisse zurückzuführen sein: es wird sich für die Darsteller nicht empfohlen haben, auf den staubigen Marktplatz sich hinzuwerfen und so das ganze Kostüm zu beschmutzen; in der Hauptsache aber handelt es sich gewiß um eine Anpassung an die liturgischen Formen der Anbetung, die wie heute wesentlich nur in *genuflexio* und *inclinatio* bestanden haben werden[1]). Dagegen werden die Hand- und Armbewegungen, die bei der liturgischen Adoration nach dazu kommen, von der theatralischen Darstellung verschmäht: hier steht doch das dogmatisch-historische Prinzip dem Speziell-Liturgischen voran, um so mehr als man mit solcher Zulassung von Arm- und Handgesten eine Stelle geschaffen hätte, an der die Neigung zu einer Verweltlichung der Darstellung weiter hätte einsetzen können.

Unsere Auffassung nun, daß es sich in dieser Behandlung der körperlichen Beredsamkeit um die besondere theatralische Aus-

schon eine 11. Aufl.) S. 198ff. dem Priester, der das Officium divinum vollzieht, in bezug auf die körperliche Beredsamkeit gemacht werden. Die Strenge des Zeremoniells wird im 13. bis 15. Jahrhundert kaum anders gewesen sein.

1) Was heute im kirchlichen Gebrauch *prostratio* heißt, ist Genuflexion beider Knie verbunden mit tiefer Verbeugung, vgl. Hartmann, Repertorium Rituum S. 202; doch scheint wirkliche Prostration bei einigen Orden noch vorzukommen. Wie weit sie im Mittelalter im Gebrauch war oder wie weit wir in den Vorschriften der Ritualbücher bei dem *prosternere* und daher auch bei dem *procumbere* der älteren Theatertexte an Kniebeugen denken müssen, wird sich vorläufig nicht entscheiden lassen, um so weniger als eigentlich technische Illustrationen zu den Ritualbüchern fehlen: ich kenne nur die paar Bilder, die Gerbertus (Monumenta veteris liturgiae alemannicae, 1777, I, S. 234ff.) aus einem Codex St. Blasiensis des 10. oder 11. Jahrhunderts wiedergibt, und einige liturgisch-technische Illustrationen, die ein wenig späteres Fuldaer Sakramentar enthält (Handschrift in Göttingen: s. Beissel: Zeitschrift für christliche Kunst I, S. 65f.); die Ritualbücher des späteren Mittelalters jedenfalls sind, wie mir ein ausgezeichneter Kenner: Herr Pfarrer Dr. A. Schönfelder in Mühlbock auf meine Frage mitteilt, nicht illustriert gewesen. Liturgische Gesten aber den bildlichen Darstellungen heiliger Vorgänge zu entnehmen und für naturalistische zu erklären, halte ich für bedenklich. — Ebenso wird es sich kaum ausmachen lassen, ob es sich bei der Genuflexio etwa nur um ein bloßes Knixen, nicht um ein wirkliches Niederknien gehandelt hat. Die vielen Bilder, auf denen der bloße Knix dargestellt wird, sind kein Beweis für das nicht völlige Niederknien: es kann sich da um den transitorischen Moment vor dem Knien handeln oder um den sog. Knielauf.

prägung einer allgemein mittelalterlichen Bedingtheit handelt, findet eine neue und lehrreiche Bestätigung, wenn wir zum Vergleich die beiden andern Gebiete heranziehen, auf denen die mit Jesu Geschichte zusammenhängenden Seelenvorgänge ihren körperlichen Ausdruck finden: das geistliche Epos und die bildende Kunst.

Die Gesten der neutestamentlichen Erzählung in Deutschland.

Ein vollständig vergleichbares Material haben wir ja nun freilich nicht, wenn wir zunächst die in den erzählenden Dichtungen von Christi Leben und Sterben enthaltenen Angaben über körperlichen Ausdruck des Seelischen neben die szenischen Bemerkungen der Dramen legen. Der Epiker steht im Bann der Alliterationsnot oder des Reimzwanges und wird leicht der Versuchung unterliegen, sich durch den Zusatz einer Geste aus einer formalen Verlegenheit zu helfen; dem erzählenden Dichter, der die heiligen Vorgänge behandelt, pflegt, auch wenn er Geistlicher ist, die weltliche Epik nicht ganz fremd zu sein, und so hat er es zumal bei dem so oft formelhaften Charakter der mittelhochdeutschen Poesie mitunter schwer, der Suggestion zu widerstehen und keine modern weltlichen Gesten ins heilige Land zu übertragen. Zunächst aber ist treuer Anschluß Grundsatz der geistlichen Poeten, und von dem Bilde, das die spätere geistliche Schauspielkunst bietet, sind wir in den Evangelienharmonien des zehnten Jahrhunderts nicht sehr weit entfernt, zumal auch hier neben den kanonischen Texten die Apokryphen als Grundlage kaum in Betracht kommen[1]). Als Grunderscheinung auch hier die auffallende Spärlichkeit der Gesten und Stimmfarben, das ängstliche Meiden aller individuell gesehenen, modernen Formen, das getreue Herübernehmen der Angaben der Quelle und zwar auch hier wie auf dem Theater in dem Sinne, daß die bezeichnenden Gesten der Peripetiestellen erhalten sind, die minder eigenartigen dagegen den Platz wechseln: gelegentlich fortgelassen und dagegen anderwärts öfter angewendet werden können; der späteren Haltung des Theaters entsprechend ferner der Umstand, daß bis auf den Blick der Augen der Gesichtsausdruck nicht verwendet wird und daß die Bewegung der Arme zurücktritt: auch das hier wie dort durch den genauen Anschluß an die Vorlage. Leise, nur dem Epischen eigene Nuancierungen stellen sich freilich gelegentlich schon ein: ein Bleichwerden etwa, das auf dem Theater undenkbar ist; Christus sieht bei Otfried, der hier Bedas Kommentar benutzt, den verleugnenden Jünger mit gnädigem Augenausdruck an; das Schlagen der Klagenden an die Brust, das im Evangelium zwar

1) Von dem Verhältnis Otfridischer Gebärdensprache zu der der bildenden Kunst wird noch die Rede sein.

vorkommt, vom Theater aber aus dogmatischen und liturgischen Gründen verschmäht wird, wird mehrfach erwähnt, und einmal schließt sich sogar Haarraufen an, ja eine ganz individuelle Fortbildung ist möglich: Kaiphas springt zornig vom Stuhl auf; die liturgiegemäße Ersetzung des *prosternere* durch das *genuflectere* ist nur im Heliand öfter zu beobachten; die Verwendung der Stimmtöne ist sehr eingeschränkt — das Weinen überwiegt durchaus um so mehr, als im Heliand wie bei Otfrid zugunsten einer seltsamen Freude an der Träne die peinliche Wiedergabe der kanonischen Erzählung nicht ganz selten unterlassen ist. Ein ähnliches Gesamtbild: im allgemeinen quellentreu, hie und da aber einmal, zum Teil durch den Reim befördert, ein kleiner Zusatzzug, der vom Historischen und Strengliturgischen sich entfernt, findet sich noch im Anfang des zwölften Jahrhunderts, im Leben Jesu der Vorauer Handschrift. Wenn dann aber in der dichterischen Erzählung der heiligen Hergänge ein Umschwung sich ankündigt, soweit die Darstellung der körperlichen Beredsamkeit in Frage kommt, und somit eine schärfere Scheidung des Geistlich-Epischen und des Geistlich-Theatralischen sich ergibt, so ist das nicht sowohl auf eine selbständige Fortbildung jener geringen Ansätze zu größerer Freiheit, auch nicht auf die Umgestaltung der weltlichen Kultur und der weltlichen Dichtung, als vielmehr darauf zurückzuführen, daß die geistlichen Poeten sich meist nicht mehr damit begnügen, die kanonischen Texte zu bearbeiten, sondern daß die neue erzählungsfrohe Zeit nun mit Vorliebe zu den Apokryphen greift, die, wie wir sahen, das Theater doch immer nur nebenher heranzieht. Noch sind die Folgen nicht allzu groß: eine deutliche Vorstellung von der Sparsamkeit der kanonischen Gesten bleibt bestehen, zumal wenn die Bearbeiter an die Hergänge in Christi Leben kommen, für die die vier Evangelien die beste Quelle bleiben. Aber diese Sparsamkeit wird angesichts der einreißenden Buntscheckigkeit des Grundmaterials nun mitunter so groß, daß, wie in der „Erlösung“ des ausgehenden 13. und dem Passional des beginnenden 14. Jahrhunderts, auch jene stabile Gestenreihe der Peripetiestelle auf wenige Szenen zusammenschrumpft, während das Theater gerade sie durchaus festhält. Ferner: die apokryphen Texte selbst geben, wie schon erwähnt, positiv genommen nicht so viel den Evangelien fremde Gesten her, und es mag sogar auffallen, daß diese etwa in dem deutschen Nicodemusevangelium des 14. Jahrhunderts wie absichtlich ausgemerzt erscheinen. Aber diese Gesten der neuen Vorlagen sind nicht wie die der heiligen Texte durch ausdeutende Kommentare gedeckt, und so kann hier gelegentlich ein moderner Zug leichter sich einschleichen als vorher, die Hand eine etwas größere Rolle spielen und so fort. Und wenn einmal ein nicht geistlicher Dichter über eine solche apokryphe Quelle kommt wie Konrad von

Fussesbrunnen, der im Anfang des 13. Jahrhunderts nach einem Teil des Pseudo-Matthäusevangeliums die Kindheit Jesu bearbeitete, so bekommen wir zu lesen, daß Maria bei der Erscheinung des Engels Gabriel die Hände in den Schoß fielen, daß Joseph, als er Maria schwanger findet, vor Leid sein Gewand zerrte und in der Überzeugung, der Engel sei ein Betrüger gewesen, mit den Fäusten gegen sein Herz schlägt. Solche Züge fallen völlig aus dem Stil des Evangeliums, des Theaters, des geistlichen Epos heraus und weisen auf die weltliche erzählende Dichtung hin.

Auch von hier aber kommt die endgültige Fortbildung nicht, sondern von dem Umstand, daß sich noch eine neue letzte Quelle für heilige Erzählung findet, die eine noch größere Freiheit vom Kirchlichen ermöglicht. Die apokryphen Evangelien waren doch immerhin auch ehrwürdige Berichte aus alter Zeit gewesen; nun aber handelt es sich um schriftstellerische Erzeugnisse der unmittelbaren Gegenwart. Über die Vorgeschichte, die Ehegeschichte und den Tod der Jungfrau Maria, die mit so überwältigender Macht in den christlichen Kult und die christliche Kunst eingetreten war, gaben jene Apokryphen Auskunft; in Christi Leidensgeschichte aber, die nun auf der Höhe des Mittelalters das wesentliche Interesse in Anspruch nahm, gaben die Evangelien ihr nur einen kleinen Platz. Man begnügte sich zunächst damit, ihre Klagen um Christi Leiden und Tod lyrisch in lateinischen und deutschen Dichtungen zum Ausdruck kommen zu lassen; aber das epische Zeitalter verlangte auch eine gewisse erzählende Form. Hilfe kam von dem Lande, das überhaupt das Zentrum der epischen Kunst seit dem zwölften Jahrhundert darstellt; wenigstens geht der in zahlreichen Handschriften und Frühdrucken verbreitete *Tractatus de planctu beatae Mariae,* der den Übergang von der Lyrik zur Epik darstellt, unter dem Namen des heiligen Bernhard von Clairvaux[1]). Hier sind nun die Schmerzensergüsse der Maria auf die fünf Situationen: Kreuztragung, Kreuzigung, Tod, Kreuzabnahme und Grablegung verteilt, und die fünf Abschnitte des lyrischen Monologs sind durch epische Bindeglieder zusammengehalten, die besonders durch den Hinweis auf körperliche Ausdrucksformen des Schmerzes gebildet werden. Zunächst bis zu Christi Hinweis auf Johannes berichtet die verklärte Maria dem Verfasser den Hergang, dann nimmt dieser selbst das Wort[2]); und wenn in den ersten Teilen die religiöse Sentimentalität der Zeit nur in einer besonders starken Ausnutzung

1) Janauscheck, Bibliotheca Bernhardina (Wien 1891), weiß auch nichts Positives über den Vf. anzugeben; ebensowenig Wechsler, Die roman. Marienklagen (Halle 1893) S. 17.

2) Diese plötzliche übergangslose Veränderung scheint mir darauf hinzuweisen, daß hier zwei Arbeiten kontaminiert sind, daß also die erste Einführung heftiger Gestikulation in die Darstellung heiliger Hergänge noch etwas weiter zurück verfolgt werden könnte — aber dem darf hier natürlich nicht weiter nachgegangen werden.

der biblisch-liturgisch zulässigen Klagetöne und Tränenströme sich genug tut, setzt dann mit Christi Tod eine wahrhaft Bernhardische Pathetik auch in der Auswertung der Gesten Mariä ein: nicht nur fließen die Tränen ins Ungemessene[1]), sondern der ganze Körper tritt in Aktion: ohnmächtig sinkt Maria nieder, sie steht wieder auf, geht ruhelos einher, sie umarmt und küßt die Leiche des Sohnes, und vor allem: nun werden auch die Arme gebraucht, um der schmerzenden Sehnsucht einen Ausdruck zu leihen; wiederholt heißt es: *manus in altum levabat* — dem Kreuz entgegen, an dem der Geliebte unerreichbar hangt, und mit dem *se ad cervicem manibus percutiebat* tritt eine neue eigenartige Klagegebärde ein. Mit dieser ersten Emanzipation aber ist das Signal gegeben für eine Lockerung der Gesamtbeschränkung auf dem Gebiete der neutestamentlichen Erzählung auch für Deutschland. Die vielverbreitete „Klage unser Frauen", die eine erweiternde Bearbeitung des *Planctus* ist[2]), übernimmt jene Lebhaftigkeit der Gebärdensprache und setzt gar für das übliche *lacrimas fundere* der Vorlage das dort noch nicht gewagte *fie wunden ir hende* ein. Noch weiter ist die Freiheit getrieben bei dem wohl mit Hugo von Trimberg identischen Verfasser einer bis ins 16. Jahrhundert vielbenutzten *Vita beatae virginis et salvatoris rhythmica*[3]), die auf apokryphe Evangelien und Legenden viel mehr sich stützt als auf die kanonischen Berichte und für die Schmerzen der Maria den eben behandelten *Planctus* zugrunde legt. Die Schranken sind gefallen, und so tobt Maria ihren Jammer in einer noch weiter gehenden Gestikulation aus, die hier sogar schon vor der Kreuztragung einsetzt (v. 5078 ff.):

Complodit manus, tundens pectus, stridat, clamat, plorat,
Evulsit crines, peplum scidit, caput verberavit,
Genas sulcans unguibus vestes laceravit,
Modo cadit, modo surgit, nunc stabat, nunc sedebat,
Sepe versus filium manus extendebat.

Solche Schilderungen kommen immer wieder, und nun wird auch das Gesicht der Verzweifelnden genauer beschrieben (v. 5495 ff.):

Tantum ploraverat lacrimas fundendo,
Quod ipsius oculi iam sanguine rubebant
Et ipsius palpebre corrose iam tumebant,
Atque sue rosee gene iam pallebant,
Et fuscata lacrimis facies marcebat . . .

1) Gesichtsmimik bleibt wieder auf *pallere* und *vultus benignus* beschränkt.

2) Her. von Milchsack, Beiträge z. Gesch. der deutschen Sprache und Literatur 5, S. 193ff., noch ohne den richtigen Quellennachweis. S. dann Piper, Die geistliche Dichtung des Mittelalters 1, S. 307. Vgl. ferner die mnd. Bearbeitung, die F. Rohde herausgegeben hat (Königsb. Diss. 1911). Bei Walther von der Vogelweide (37, 9. 18. 21) neben dem *jämerlichen weinen* wenigstens auch: *fi verlös ir varwe . . . . fie feic unmehtig nider*.

3) Her. von Vögtlin: Stuttg. Lit. Ver. 180 (1888); vgl. Jäcklein: Progr. Bamberg 1901.

Himmelweit sind wir hier von der dogmatisch begründeten Art der älteren Evangelienharmonie und gar von der noch dazu liturgisch geforderten Kargheit der theatralischen Vorführung entfernt.

Und doch — es finden sich deutliche Zeichen, daß das ausgehende Mittelalter neben solcher Entartung der alten strengen Darstellung doch auch in der Erzählung ein Gefühl dafür hat, daß jene neuen Elemente eigentlich nicht zulässig sind. Wohl tritt hier, wo die Kunst mit dem gottesdienstlichen Betrieb keinerlei offiziellen Zusammenhang hat, die eigentliche Evangeliendichtung auf kanonischer Grundlage mit Ausnahme der ganz kurzen „Tagzeiten" zugunsten der Legendenpoesie ganz zurück, — der „Kreuzträger" des Johannes von Frankenstein aus dem 14. Jahrhundert ist halb und halb gereimte Abhandlung, immerhin in bezug auf die Behandlung der labilen und stabilen Gesten, welch letztere hier auch in umständlicher Dogmatik erläutert sind, durchaus archaischen Charakters; die „Passio" des Johannes Rothe aus dem 15. Jahrhundert bietet, so weit wir sie besitzen, nur Pilatuslegende. Bezeichnend aber ist es, daß jener Gestikulationsreichtum der Vita Mariae auf die Schmerzkapitel beschränkt bleibt, während im übrigen vielfach eine besonders altertümliche Dürftigkeit herrscht. Bezeichnend ferner, daß zwar am Ende des 13. Jahrhunderts Walter von Rheinaus deutsche Wiedergabe der Vita wie alles andere so auch die barocke Gebärdensprache der Klageabschnitte unverändert herübernimmt, daß aber im nächsten Jahrhundert der Bruder Philipp, dessen Marienleben sich an das gleiche Original hält, die lebhaften Klänge ganz beseitigt oder doch so stark gedämpft hat, daß sie kaum noch aus dem Gesamtstil herausfallen. Das am meisten Charakteristische aber findet sich in einer der prosaischen Passionsdarstellungen in deutscher Sprache, die im 15. Jahrhundert neben lediglich mit Bibelworten arbeitenden Evangelienharmonien weit verbreitet ist[1]). Hier ist zwar die Schilderung körperlichen Schmerzensausdrucks ins Barocke gesteigert, die Vorführung der jüdischen Grausamkeit und der Leiden Christi so detailliert ausgemalt, daß man (vgl. o. S. 148) geneigt wird, die Ausgestaltung der Marterszene im Passionsspiel nicht nur auf städtischen Naturalismus zurückzuführen — die Ausmalung des seelischen Leides dagegen hält sich in gemessenen Grenzen, und bei der Schilderung des furchtbaren Schmerzes der Gottesmutter wird ausdrücklich hervorgehoben, *daz die Junckfraw dennoch ir junckfrewlichen zucht nye vergaß, daz ſie het ir arm auzgeworffen oder ir ſtymm erhoben oder zu der erden gefallen, wann ſtill haymlich vnd verporgen was ir lmertz in irem hertzen*[2]). Das ist doch wohl ein bewußter Protest des Ver-

1) Überliefert ist sie z. B. in den Berliner Mss. germ. 4° 127, 167; fol. 1222 (wo aber die oben zitierte Marienstelle ausgelassen scheint).

2) Ähnlich, wenn auch nicht so deutlich, heißt es in einer Erörterung *De nostra*

fassers gegen die Auswüchse der Marienepik. Und ein Protest vielleicht auch gegen die Darstellung der bildenden Kunst.

Die Gesten in der geistlichen Bildkunst des deutschen Mittelalters.

Zunächst scheint es freilich, wenn wir es nun wagen[1]), die Verhältnisse in der bildenden Kunst ins Auge zu fassen, um auch von dorther die Gestaltung der theatralischen Gebärde zu beleuchten, als ob zu einer solchen Klage über künstlerische Zügellosigkeit dort gar nicht die Möglichkeit gegeben sein kann. Denn im Gegensatz zu der epischen Behandlung des Heilandslebens, die von vornherein auf Außerkirchlichkeit gestellt ist, und in weit höherem Grade als die Vorführung der heiligen Vorgänge in der Theaterkunst, die rasch aus dem Banne des Gottesdienstes entlassen, doch nur den Stempel der Nebenkirchlichkeit, die geistliche Aufsicht behält, bleibt die Darstellung Christi und seines Lebenskreises durch die bildende Kunst in allem Wesentlichen unmittelbare Veranstaltung der Kirche. Sie ist geradezu ein Teil des Gottesdienstes: bestimmt zur Ausschmückung des Gotteshauses und der dem Gottesdienst gewidmeten Handschriften, vielfach in der Absicht dargeboten, dem Laien die Bekanntschaft mit den heiligen Hergängen durch die Anschauung zu vermitteln, weil ihm die Darstellung durch das Wort bei der Fremdheit der Sprache unverständlich bleiben muß. So ist es von vornherein wahrscheinlich, daß die Auswahl und die Ausführung der darzubietenden Szenen sehr stark von gottesdienstlichen und dogmatischen Standpunkten aus getroffen sein muß und daß, nachdem in der frühchristlichen Zeit vor der strengen Durchführung der Kanonbeobachtung und der liturgischen Gesetzmäßigkeit auch die nicht kanonischen Evangelienerzählungen einen gewissen Einfluß auf die Kunst geübt hatten, neues Eindringen apokrypher und legendarer Elemente im allgemeinen immer erst dann möglich wurde, wenn der Gottesdienst derartigen Dingen sich

domina de pietate, die Grässe im Anhang zur Legenda aurea des Jacobus a Voragine abdruckt (Dresden 1843 S. 937): ... *non capillos vel vultum feindebat, quia vidua et sine filio consolatore remanebat, sed stabat verecunda, modesta, lacrymis plena, doloribus immersa.* Vgl. auch Zappert, Note 266.

1) Angesichts des kunstgeschichtlichen Betriebes der Gegenwart, der in seiner wesentlich formgeschichtlichen Betrachtungsweise so glänzende Erfolge erzielt, daß er die zur Ergänzung des Gesamtverständnisses auf dem Gebiete des Mittelalters unentbehrliche ikonographische Betrachtungsweise allzu sehr vernachlässigt, ist es nicht ganz leicht, sich hier zu orientieren. Ein tüchtiger Führer ist F. X. Kraus, Geschichte der christlichen Kunst, Bd. II, 1 (Freiburg 1897); daneben und im besondern für Deutschland etwa noch K. Bergner, Handbuch der kirchlichen Kunstaltertümer in Deutschland (Leipzig 1905). Wir haben uns aber nicht damit begnügt, diese Werke und die Sonderuntersuchungen, von denen einige weiterhin genannt sind, auszunutzen, sondern das künstlerische Material selbst, soweit es in Druckwerken oder Photographien zugänglich war, zum großen Teil selbst durchgearbeitet.

nicht mehr verschloß. Solche Erfüllung der Kunst mit liturgischen und dogmatischen Geheimbeziehungen aber ist dadurch ermöglicht, daß die Kunst zunächst viele Jahrhunderte lang allein durch Geistliche ausgeübt zu sein scheint (man denke vor allem an die Benediktiner) und daß dann in der letzten mittelalterlichen Epoche, als auch weltliche Meister und sie in erster Reihe die Kunst betreiben, die geistliche Kontrolle, unter der der Maler zu arbeiten hat, einen gewissen Ersatz bietet. Dienste in dieser Richtung leisteten im späteren Mittelalter wohl auch die sogenannten *Bibliae pauperum*, unter denen man sich durchaus keine biblischen Bilderhandschriften und Bilderbücher für den zahlungsunfähigen Mann vorstellen soll; darf man in ihnen auch nicht etwa, wie es neuerdings geschehen ist, geradezu Malerbücher sehen, wie es für die byzantinische, noch weit strenger gebundene Kunst durch das berühmte Buch vom Berge Athos dargestellt wird, so konnten sie doch wohl dazu dienen, dem nicht dogmatisch gebildeten Maler die Einstellung in die kirchlichen Ideen ermöglichen zu helfen.

Man wird sagen können, daß sich die Auswahl der uns hier interessierenden neutestamentlichen Szenen für die bildliche Darstellung in drei Entwicklungsreihen vollzieht, nachdem die frühchristliche, wesentlich auf die Ausbildung von Symbolen bedachte Kunst nur ganz wenige Historienbilder vorgeführt hatte; diese drei Stufen sind aber nicht scharf voneinander geschieden, sondern die auf jeder wirksamen Mächte zeigen diese Wirkungskraft auch noch hie und da, nachdem sie im ganzen von neuen Prinzipien abgelöst sind. Die erste Periode, die in Deutschland besonders durch die karolingische und ottonische Kunst[1] vertreten ist, ist im allerengsten Sinne als liturgisch zu charakterisieren. Hier schließen sich die bildlichen Darstellungen aufs strengste an die Evangelienabschnitte der kirchlichen Perikopen des sog. Comes an: an die den Evangelien entnommenen Vorlesungen des Gottesdienstes zumal der Sonn- und Festtage, wie sie seit dem Anfang des achten Jahrhunderts durch die römische Kirche festgesetzt sind und ohne grundsätzlich allzuwichtige Veränderungen das ganze Mittelalter hindurch bestanden haben. Die davon irgendwie zu bildnerischer Darstellung verwendbaren Situationen werden zum Miniaturschmuck der liturgischen Bücher, in erster Reihe eben der Evangeliarien, herangezogen, ebenso aber auch (leider ist davon nur wenig erhalten) an den Wänden des Gotteshauses den Laien zur Schau gestellt. Die weitaus größte

1) Wichtigste Arbeiten: F. F. Leitschuh, Geschichte der karolingischen Malerei; ihr Bilderkreis und seine Quellen (Berlin 1894) und W. Vöge, Eine deutsche Malerschule um die Wende des ersten Jahrtausends (Trier 1891). Ikonographische Übersichten über größere Materialteile ferner bei St. Beissel, Die Bilder der Handschrift des Kaisers Otto zu Aachen (Aachen 1886), bes. S. 52ff. und Des hlg. Bernward Evangelienbuch im Dom zu Hildesheim (Hildesheim 1891), bes. S. 42ff.

Zahl der Bilder gehört der Darstellung der Lehr- und Wunderwirksamkeit Christi an: die sonntäglichen Lesestücke sind wesentlich unter dem Gesichtspunkt eines moralisch-dogmatischen Zusammenhanges mit dem Sinn des betreffenden Tages gewählt[1]), und dafür kommen wenigstens in der ottonischen Kunst vor allem neben Christi Jugend die Abschnitte der Evangelien in Betracht, die von der aktiven Tätigkeit des Herrn handeln; die Leidenszeit steht sehr zurück. Befördert mag diese Auswahl der Bilder im ersten Jahrtausend nebenher auch dadurch sein, daß immer noch eine Tradition von den frühchristlichen Zeiten her bestand, in denen die schwer leidenden christlichen Gemeinden mehr an Christi Glorie sich zu erfreuen als durch Christi Martern noch stärker sich bedrücken zu lassen gesonnen waren.

Schon unter der Herrschaft dieses Prinzips findet sich vielfach eine künstlerisch mitgeteilte *Concordantia veteris et novi testamenti:* zu den Perikopen gehören auch Abschnitte aus dem alten Testament, und diese gehen mit den Stellen aus dem neuen in die bildlichen Darstellungen über. In einem neuen Sinn aber werden in der nächstfolgenden Periode alt- und neutestamentliche Szenen miteinander vereint: während bisher die alttestamentlichen Bilder auch fehlen konnten, nichts direkt mit den neutestamentlichen zu tun hatten, ist jetzt die Auswahl der letzteren geradezu durch die Möglichkeit bedingt, die Bilder aus der altjüdischen Geschichte beigeben zu können, und sie bleibt im geheimen maßgebend auch da, wo schließlich die alttestamentarischen Bilder fortgelassen und nur die neutestamentarischen geboten werden. Es handelt sich um eine Ausdehnung des von der dogmatischen Schriftstellerei längst ausgebeuteten Verfahrens, Stellen des alten Testaments als Vordeutungen auf die Geschichte Christi zu benutzen, auf das Gebiet der Kunst[2]). In älteren Zeiten finden sich hier Spuren solcher „typologischen" Malerei nur ganz gelegentlich; nun aber wird sie für die späteren Teile des Mittelalters viel verwendet und besitzt eine Zeitlang beinahe die Alleinherrschaft: in Deutschland seit dem ausgehenden zwölften Jahrhundert. Auf Wandgemälden und Altarbildern, auf Schnitzaltären und Portalskulpturen, in Glasgemälden und Stickereien zeigt dieses System seine Macht; besonders aber beherrscht es die Bilderhandschriften: jene schon oben erwähnten *Bibliae pauperum,* die dann noch in der xylographischen Periode

1) Vgl. etwa E. Ranke, Das kirchliche Perikopensystem aus den ältesten Urkunden der römischen Liturgie (Berlin 1847) S. 264ff. Beissel, Des hlg. Bernward Evangelienbuch S. 51 ff.

2) Wichtigste Arbeiten: G. Heider, Beiträge zur christlichen Typologie aus Bilderhandschriften des Mittelalters: Jahrbuch der k. k. Zentral-Kommission zur Erforschung und Erhaltung der Baudenkmale 5 (Wien 1861) S. 1—128; W. L. Schreiber in Biblia pauperum, her. v. P. Heitz (Straßburg 1903) S. 1—45.

eine wichtige Rolle spielen, und ihre Verwandten: die *Specula humanae salvationis, Concordantiae caritatis* und *Bibliae picturatae*. Für die Auswahl des neutestamentlichen Darstellungsstoffes, zumal für die Bevorzugung oder Zurückstellung ganzer Abschnitte aus dem Leben des Herrn, gibt dieses Konkordanzprinzip kaum ganz entscheidende Gesichtspunkte her: denn bei der scholastisch verzwickten Denkweise, die solche Parallelen ausfindig macht und begreift, wären zur Not wohl für die meisten neutestamentlichen Szenen alttestamentliche Entsprechungen ausfindig zu machen gewesen. So wirkt wohl im einzelnen die schlagende Übereinstimmung mit altjüdischen Hergängen hie und da auswahlbestimmend, im ganzen aber beginnen auch die Leistungen der *Bibliae pauperum* und ihrer Verwandten, den Tendenzen sich unterzuordnen, die das ausgehende Mittelalter, wie wir alsbald sehen werden, in bezug auf die Auswahl des künstlerischen Materials überhaupt beherrschen.

Die dritte, noch nicht behandelte Reihe mittelalterlicher Darstellung nämlich ist so wenig sicher von dem eben behandelten Kreise, ja auch von der Perikopenkunst abzugrenzen, daß vielmehr nicht nur ein zeitliches Verschwimmen der Grenzen, sondern auch manche innerliche Wechselbeziehung sich nicht verkennen läßt. Immerhin wird sich sagen lassen, daß diese letzte Richtung in ihren deutlichen Ausprägungen auch zeitlich am letzten hervortritt. Daß es sich nur um eine Richtung handelt und nicht um mehrere verschiedenartige, ist freilich gegenwärtig noch nicht völlig sicher; doch scheint es, daß der spezifisch historische Gesichtspunkt nun in der Hauptsache maßgebend wird[1]), wie denn jetzt auch die Hergänge des alten Testaments denen des neuen nur in ihrer zeitlichen Abfolge vorangestellt werden können, so daß auf solche Art eine gesamte historia sacra zustande kommt, und wie denn auch kleinere in sich geschlossene Ereignisfolgen in Bildern behandelt werden. Nur muß man bedenken, daß wir uns eben im Mittelalter befinden und daß neben der rein empirischen Freude, die die neuen Lebenskreise der allerletzten Jahrhunderte an dem einfachen Nacheinander der Ereignisse unter Hervorhebung markanter Situationen empfinden, auch die rein dogmatische Geschichtsauffassung der älteren Zeit noch sehr lebendig ist, die nicht sowohl auf Entwicklung der Ereignisse als auf die Entwicklung der göttlichen Idee acht gibt und die Auswahl der darzustellenden Szenen von solchen Gedanken aus zu treffen liebt. Ein wirkliches Verständnis für die im späten Mittelalter gebräuchlichen Bilderfolgen und für die aus dem Zusammenhang herausgelösten, aber doch durch ihn bedingten Einzeldarstellungen wird sich erst erzielen

1) So schon in den Psalterminiaturen des 13. Jahrhunderts, die Haseloff untersucht hat: Eine thüringisch-sächsische Malerschule des 13. Jahrhunderts (Straßburg 1897), bes. S. 35 ff.

lassen, wenn sich eine genaue Kenntnis der historiographisch-theologischen Ideenwelt des Mittelalters an eine genaue Durchmusterung des ungeheuren Materials wagt; vorläufig tritt uns noch so manches Rätsel entgegen, das sich nicht durch den Hinweis auf die in diesem Zeitalter fortschreitender Losbindung der Geister allerdings immer mehr mitbestimmende individuelle Vorliebe der Künstler und des Publikums für bestimmte Situationen wird lösen lassen. Reicher als bisher wird Christi Jugendgeschichte ausgestaltet und namentlich die Vorgeschichte seiner menschlichen Existenz in verschiedenen Bildern behandelt; die Zeit seiner Lehr- und Wundertätigkeit gibt nun nur noch ganz wenige Darstellungen her oder fällt gar vollständig aus; umgekehrt wird dagegen jetzt der Passionshergang in eine ganze Anzahl einzelner Szenen zerlegt: beinahe mehr noch als der Auferstehung und der Verklärung zufallen, die das Ganze abschließen. Entscheidend ist die Einschrumpfung der Lehr- und Wunderdarstellung und die Ausdehnung der Passion — bedingt ist solcher Wandel wohl in erster Reihe durch die historisch-dogmatische Auffassung, die in Christi Menschwerdung und Opfertod die eigentlich umwälzenden Geschichtsmomente erblickt. Anderes wirkt gewiß mit: so der ungeheuere Eindruck, den dieser lebensbejahenden Periode des ausgehenden Mittelalters gerade die von Stufe zu Stufe sich steigernde Lebensverneinung des Leidens und Sterbens Christi machen mußte; weiter die im 12. und 13. Jahrhundert auf die Höhe geführte Marienverehrung[1]): man brauchte nun auch ganze Darstellungsreihen des Lebens der Jungfrau, und wie in ihnen die Zeit der aktiven Lebenswirksamkeit Christi beinahe ganz zurücktreten mußte, ihre Teilnahme an Christi Leidensweg dagegen ausgestaltet werden konnte, so zeigt sich nun auch in der gesamten neutestamentlichen Bildkunst die Neigung, solche Szenen vorzuführen, bei denen Maria mit erscheint, und führt den ikonographischen Gesamtverlauf ebenfalls in die vorher gekennzeichnete Richtung. Liturgische Bedürfnisse im engeren Sinn wirken auch in dieser Periode noch bestimmend mit auf die Auswahl oder auf jenes Herausnehmen einzelner Teile aus dem Gesamthergang des Erlöserlebens: der Sonderzweck einzelner Gotteshäuser oder bestimmter Teile des Gotteshauses ist da vielfach maßgebend. Und endlich darf man nicht vergessen, daß wie in allen Perioden der hier in ihren Grundzügen geschilderten Entwicklung so namentlich in der letzten Auswahl und Anordnung der Darstellungen auch von den formalen Bedingungen mitbestimmt sind, unter denen sie geschaffen werden, — im ausgehenden Mittelalter am meisten, weil hier die Raumverhältnisse: der Altaranlagen, der Portale etwa, am kompliziertesten

1) Vgl. bes. St. Beissel, Die Verehrung U. L. Frau in Deutschland während des Mittelalters (Freiburg 1909) S. 195ff. S. auch o. S. 207.

sind. Die Geschichte jedes einzelnen solcher Gebilde scheint daher immer noch besondere ikonographische Eigentümlichkeiten in der Behandlung des Heilandslebens erkennen zu lassen[1]).

Und so vorbereitet gehen wir nun an die Beantwortung der Frage, die wir im Auge haben: wie verhalten sich die Ausdrucksbewegungen dieser bildenden Kunst zu denen, die wir für das Theater festgestellt haben? Wir achten zunächst auf jene Reihe „stabiler Gesten" beim Beginn der eigentlichen Passion, die in der Aufführung regelmäßig wiederkehren: Ölberggebet, Judaskuß, Umfallen der Krieger, Kleidzerreißen des Hohenpriesters, Christi Blick auf Petrus, Petri bitterliches Weinen — wie stehts mit ihnen in der deutschen Bildkunst?

Die karolingisch-ottonische Zeit, die Perikopenbilderperiode stellt von den in Betracht kommenden Szenen außer dem äußerst seltenen Ölberggebet nur die Gefangennahme und die Vorführung Christi vor den Hohenpriester dar; letztere bringt als Geste die Kleidzerreißung, jene nie das Zurückfallen der Häscher, sondern nur den Judaskuß, der freilich mehr durch ein Anlehnen, gelegentlich geradezu durch eine Umarmung ersetzt ist: aus formalen Gründen jedenfalls. In der typologischen Darstellungsweise, zumal in ihrer schärfsten Ausprägung, der *Biblia pauperum*, finden wir besonders gern den Judaskuß, daneben auch das Zurückfallen der Häscher vorgeführt; schließlich geht auch in diesen Kreis das Ölberggebet Christi ein. Seit dem 14. Jahrhundert nämlich wird dieser spezifisch psychologische Hergang und sein Gestus ein Lieblingsgegenstand der Kunst und erscheint auch beinahe regelmäßig in den mehr historischen Bilderfolgen, die ihn vor dieser Zeit noch nicht aufweisen — auch in ihnen steht im übrigen der Judaskuß obenan: kein Wunder, da es sich hier um etwas handelt, was Gestus und Aktionsmoment zugleich ist; das Kleidzerreißen des Hohepriesters und auch das Zurückfallen der Juden sind gelegentlich zu finden — aber doch eben nur gelegentlich. Christi Mahnungsblick und Petri bittere Reue scheinen in der deutschen Kunst in keiner der drei Entwicklungsreihen dargestellt worden zu sein.

„Scheinen" — denn natürlich läßt es sich nicht ganz sicher sagen, ob nicht doch irgend wo eine Vorführung der ganz vernachlässigten Szenen auftaucht oder ob die Zahlen für die ganz selten gebrachten Momente nicht noch ein wenig steigen. Für unsere Betrachtung wäre das gleichgültig: wichtig kann nur ein

1) Ich weiß nur eine solche Sonderdarstellung zu nennen: G. Sanoner, La vie de Jésus-Christ racontée par les imagiers du moyen âge sur les portes d'églises: Revue de l'art chrétien 48—51 (1905—1908). Viel Material bei Müntzenberger und Beissel, Zur Kenntnis und Würdigung der mittelalterlichen Altäre Deutschlands (Frankfurt a. M. 1885—1905).

sehr häufiges Vorkommen der gleichen Szene sein, und die Sicherheit geben uns die oben gebotenen allgemeinen Auseinandersetzungen, daß von einer wesentlichen Verschiebung der eben gekennzeichneten Verhältnisse kaum die Rede sein kann. Da die Auswahl der Darstellungen von den Perikopen abhängt, in ihnen aber die Passionserzählung des Lukas überhaupt keine Rolle spielt, kann der nur hier berichtete ausdrucksbetonte Hergang zwischen Christus und Petrus in der Kunst nicht erscheinen; da die Passionskapitel aus Matthäus und Johannes nicht wie so viele andere Evangelienkapitel in kleinen Abschnitten an den einzelnen Sonntagen, sondern nur in ihrer Gesamtheit in der Karwoche verlesen werden, so hat eine Episode wie die des Zurückfallens der Häscher keine Aussicht auf Behandlung in der Kunst, und auch die Ölbergszene tritt um so eher zurück, als der äußerlich anregendste Bericht: der des Lukas fortbleibt. Die typologische Darstellungsart wird wesentlich auf die Vorführung der oben herausgehobenen Szenen beschränkt geblieben sein, weil sich zu den übrigen zwei Gegenstücke aus dem alten Testament nicht haben finden lassen. Am größten ist die Freiheit des Künstlers in der letzten, der historischen Darstellungsreihe, obschon es uns ja vielleicht nur an der Erkenntnis noch latenter Gebundenheiten gebricht. Aber auch hier werden wir sagen: das völlige Fehlen des mahnenden Christusblickes und der Reuetränen Petri wie das seltene Vorkommen namentlich des Umfallens der jüdischen Häscher ist begreiflich. Die historische Behandlung strebt der Vorführung der Leiden Christi zu und läßt daher alle episodisch-retardierenden Momente beiseite. Und so zeigt es sich deutlich: nirgendwo bietet die bildende Kunst jene eben in ihrer Aneinanderreihung imponierende Folge der stabilen Gesten, die auf dem Theater den Umschwung in Christi Leben, den Beginn der Leidenszeit sinnfällig machen.

Und noch in einem weiteren Sinn können wir uns nun die oben versuchte allgemeine Charakteristik der ikonographischen Entwicklung für den Vergleich des Theaters mit der bildenden Kunst zunutze machen: der theatralische Sinn der Hervorhebung jener, durch das Original schon fast dramatisch gebotenen, Ausdrucksbewegungen an der Peripetiestelle hat zur Voraussetzung, daß die vorhergehenden wie die folgenden Ereignisse in einer gewissen gleichmäßigen Ausführlichkeit dem Publikum vorgeführt werden. Das aber pflegt in den Bilderfolgen des Mittelalters im allgemeinen nicht der Fall zu sein, zumal wenn wir diejenigen ausschließen, die zunächst zu einer fortlaufenden Betrachtung nicht bestimmt sind: die Handschriftenillustrationen. Die im letzten Sinne durch die Perikopen bedingte Kunst der älteren Zeit hat im ganzen über-

haupt keine streng chronologische Anordnung[1]). Im späteren Mittelalter ist die historische Anordnung prinzipiell wohl die übliche; eine Peripetiestelle durch Festhaltung einer Reihe bedeutsamer Ausdrucksbewegungen herauszuheben, kann aber darum hier nicht in Betracht kommen, weil nun die Darstellung der Lebenswirksamkeit auf ein Minimum zusammengeschmolzen ist, so daß oft sogar die Leidensdarstellung unmittelbar an die Jugendgeschichte sich anschließt. Ferner aber wird die strenge Folge der Szenen oft genug durch die Darstellung einzelner heiliger Gestalten, durch Erbärmde-, Gnadenbilder und dgl. unterbrochen, oder jene formalen Rücksichten, auf die Form des Altars z. B., geben Veranlassung, plötzlich Szenen aus ganz andern Ereigniskreisen einzuschalten. Endlich ist auch die erwähnte Loslösung bestimmter Sonderthemata nicht außer acht zu lassen und besonders der Umstand, daß seit dem 15. Jahrhundert die Passion ein eigener Gegenstand für zahlreiche besonders beliebte Bilderfolgen wird (Dürers Passionen sind ihre berühmten Ausläufer): hier, wo unmittelbar oder so gut wie unmittelbar mit Christi Leidensgeschichte eingesetzt wird, hätte es gar keinen Zweck gehabt, die Eingangsbilder besonders herauszuheben. Das Passionsspiel dagegen führt im allgemeinen immer Christi ganzes Leben vor, und wenn auch, jenem christologischen Gesamtzuge des ausgehenden Mittelalters entsprechend, auch hier öfters die Vorführung der Lebenswirksamkeit auf ein paar Hauptszenen zusammengeschrumpft ist, so nehmen sie doch in der Ausgestaltung durch das Wort einen beträchtlichen Teil des Gesamtumfanges in Anspruch und ermöglichen es, in dem Zuschauer durch jene stabilen Gebärden die Peripetiegefühle wachzurufen. Hier liegt ein wichtiger Unterschied, den die Passionsdarstellung auf künstlerischem und auf theatralischem Gebiet, den die Passion und der Passion aufweisen.

Indessen wenn wir so für die „stabilen Gesten" die völlige Verschiedenheit der beiden Kunstgebiete nachgewiesen haben, so könnte es doch um die „labilen" anders stehen. Spielt denn aber überhaupt die neutestamentliche Geste auf den mittelalterlichen Bildern eine wichtige Rolle, fühlt sich der Künstler durch die im heiligen Original gemachten Andeutungen bestimmt und gebunden? Hat er denn überhaupt beim künstlerischen Schaffen die für seine besondere Darstellung in Betracht kommende Stelle vor sich, die ganze Bibel im Kopfe und von den Kommentaren die gebührende Kenntnis? Man wird diese Fragen schwerlich allzuenergisch bejahen dürfen. Gewiß waren bis tief ins Mittelalter hinein wohl

1) Man braucht also kaum noch besonders darauf hinzuweisen, daß hier außerdem durch die geringere Differenzierung der Passion nicht zwei einander ebenbürtige Darstellungsreihen einander gegenüberstehen würden.

allein Geistliche künstlerisch tätig; daß jedoch der Bruder Maler auch durch besondere Gelehrsamkeit ausgezeichnet gewesen sei, wird man im allgemeinen kaum annehmen dürfen; in den letzten Jahrhunderten des Mittelalters aber treten mehr und mehr weltliche Meister, die einen direkten Zugang zu den heiligen Schriften kaum besaßen, an die Stelle der geistlichen Künstler. Immerhin scheint auch in diesem Falle ein von der Kirche bestellter Geistlicher das Programm aufgestellt und die Ausführung überwacht zu haben[1]); eine starke Berücksichtigung der biblischen Gesten wäre wohl auch in dieser Kunst zunächst anzunehmen. Maßgebend können sie aber, wie man leicht sieht, jedenfalls nicht gewesen sein: sonst wären gewiß alle die biblischen Situationen dargestellt worden, bei denen die Evangelien ausnahmsweise körperlichen Seelenausdruck erwähnen. Daß das nicht der Fall ist, hat schon der eben zu Ende geführte Abschnitt unserer Darstellung gezeigt; die Zahl der trotz des zugehörigen Bibelgestus nicht vorgeführten Szenen (z. B. Matth. 17, 4; Marc. 8, 33; Luc. 10, 39) ist auch sonst nicht klein, und zumal als dann die Vorführung der Hergänge aus Christi Lehr- und Wundertätigkeit sehr zurücktritt, bleibt so manche Bibelandeutung ungenutzt. Umgekehrt werden von früher Zeit an nicht wenige Szenen im Bilde gezeigt, in denen die Evangelien nicht den kleinsten Gestus erwähnen, in denen aber seelische Vorgänge für das Verständnis des Ganzen mit berücksichtigt werden müssen. Die Bibel und die sich ihr anschließende epische Erzählung haben hier den unmittelbaren Bericht oder das gesprochene Wort, und mit diesem kommt auch das Theater schließlich ganz gut aus, zumal ihr auch noch das akustische Ausdrucksmittel: der Stimmton und dgl. zur Verfügung steht. Die bildende Kunst kann in diesem Falle der Darstellung einer körperlichen, dem Auge zugänglichen Ausdrucksform unmöglich entraten; das nicht selten zur Hilfe verwendete Spruchband ist doch nur ein kümmerliches Surrogat und erleichtert ferner den ungelehrten, des Lesens nicht kundigen Kreisen, für die doch die Kunstwerke mit in erster Reihe bestimmt sind, das Verständnis in keiner Weise. Von vornherein sehen wir also, daß in der bildenden Kunst die Ausdrucksgebärde eine viel größere Rolle spielen muß als im Epos und auf dem Theater.

Hier liegt nun der Gedanke nahe, daß ebenso wie bei der theatralischen Aufführung wenn auch in weit häufigerer Ausnutzung das Prinzip der „labilen Gesten" in Anwendung gekommen sei, daß die Künstler also die in der heiligen Schrift vorkommenden Ausdrucksbewegungen, aber nur diese, überall zu ihrer Verfügung gehabt hätten. Tatsächlich aber konnte von einer solchen Beschränkung nicht die Rede sein. Schon darum nicht, weil für den so wich-

1) Vgl. Schreiber, Biblia pauperum, S. 7f.

tigen Ausdruck der Trauer nicht genügend Ausdrucksmittel zur Verfügung standen: um so weniger als die Darstellung des Weinens lediglich auf dem Gesicht des Trauernden primitiver Kunst nicht gelingen konnte. Das Zurücktreten der Gesichtsmimik in der geistlichen Kunst während der meisten mittelalterlichen Jahrhunderte brachte eine stärkere Verwendung der Arme und Hände mit sich, die in der Bibel und so auch auf dem Theater nicht so sehr in Aktion treten. Diese starke Betonung der Armbewegungen aber ist auch aus spezifisch bildkünstlerischen, aus formalen Gründen vollständig unentbehrlich: z. B. sind in der Malerei für die Verbindung der Personen miteinander und mit den leblosen Gegenständen, die das Bild enthält, für die Herstellung der Richtungslinien, die der künstlerischen Darstellung erst ihren tiefsten Sinn geben, gerade die Arme eines der wichtigsten Ausdrucksmittel.

Die Erkenntnis solcher Notwendigkeit und ihre Umsetzung in die Praxis braucht sich aber nicht erst mühsam zu entwickeln, sondern ist sofort durch die Wirklichkeit, durch die historischen Bedingungen realisiert, unter denen die christliche Kunst sich entfaltet. Diese knüpft wie in allen stilistischen Dingen so auch in bezug auf die Gebärdensprache naturgemäß an die antike, speziell die römische Tradition an, neben der sie sich ja zunächst als Parallelerscheinung zu entwickeln hat; jeder Künstler steht also in einer zweifachen Gebundenheit: einer biblisch-theologischen und einer künstlerisch-antiken. So kommt die antike Gebärdensprache in einer gewissen christlichen Modifikation in die mittelalterliche Kunst: es ist natürlich, daß die Ausdrucksformen besonders willkommen sind, die der Bibel sowohl wie der römisch-griechischen Tradition entsprechen — aber auch im Gegensatz zum Christlich-Liturgischen dringt hier Antikes in die Darstellung des Mittelalters. Dringt ein und hält sich nun im Anschluß an die frühchristliche Kunst den größten Teil des Mittelalters hindurch, ohne daß dem neuen Leben dieser Zeit eigentlich naturalistische Zugeständnisse gemacht wurden — eine auffallende Erscheinung doch nur für den, der nicht bedenkt, daß dem Mittelalter der Begriff der Wirklichkeitsdarstellung als Selbstzweck in der Kunst im allgemeinen ganz und gar fremd gewesen ist.

Unsere nun folgende Betrachtung der bildnerischen Ausdrucksbewegungen kann über eine Skizze nicht hinausführen, und nur nach dem, was uns unmittelbar angeht, darf hier gefragt werden; der Standpunkt des Kunsthistorikers vor diesem Problem wäre ein durchaus anderer[1]).

1) Seine Aufgabe würde sein, das was hier nur mehr impressionistisch nebenher versucht worden ist, zum systematisch behandelten Hauptgegenstand der Betrachtung zu machen: eine Geschichte der Gebärde als eines wichtigen Stilsymbols zu liefern. Die Lösung dieser Aufgabe aber könnte nur gelingen, wenn die Entwicklung der Gebärden

Wir fragen, ob ein auf Überlieferung beruhender Zusammenhang in der Gestik und Mimik der mittelalterlichen deutschen Kunst sich aufzeigen läßt und ob dieser Zusammenhang sich im wesentlichen aus den besonderen Lebensbedingungen der bildenden Kunst erklärt. Wenn wir so das Bild der Gebärdung und seine Wandlung von der karolingischen Kunst bis zur Renaissance zu entwerfen suchen, kommt es uns nie auf Vollständigkeit an, immer nur auf ein Erkennen des allgemein typischen Charakters.

Die kirchliche Aufgabe der Kunst, die Konsequenz, in der sie sich mit dogmatisch festgelegten Zügen bis in die letzten sinnlichen Darstellungsmittel durchsetzt, haben auch hier erhaltend gewirkt; Bildschema und Schulüberlieferung sind, wie jede ikonographische Betrachtung lehren kann, als bewahrende Kräfte ven großer Wichtigkeit. Die erste Epoche geschlossenen Stilcharakters, die karolingische und ottonische Zeit[2]), dürfen, so verschieden sie in vieler Hinsicht sind, für unsere Frage als Einheit betrachtet werden. Beide sind für uns, bei der Spärlichkeit, in welcher Großplastik und Wandmalerei jener Zeit sich erhalten haben, durch das Vorwiegen von Schmuckkunst und Illustration charakterisiert, und für den Stil der Gebärde ist es entscheidend, daß diese Kunst sie entweder ornamental einbezieht oder einem illustrativen Zweck anpaßt. Das bedeutet einmal ein Vorwiegen aller ornamental leicht verwendbaren, feierlich sakralen Gesten (man denke an die typische Überreichungsszene der Widmungsbilder, an die in der Stellung des amtierenden Klerikers dargestellten Evangelisten und Heiligenfiguren), anderseits den Zug zu deutlichen, deutenden Gebärden.

zunächst konsequent ikonographisch und im weitesten Sinne stilkritisch innerhalb der einzelnen Darstellungsthemata verfolgt würden, und ferner, wenn man die Zusammenhänge mit der antiken, byzantinischen, französischen, italienischen Kunst bis ins Letzte untersuchte; man würde auch nur auf diesem Weg dazu kommen, das spezifisch Deutsche in den Äußerungen der künstlerischen Gebärdensprache deutscher Bildwerke zu ermitteln. Für unsere besonderen Zwecke genügte es aber festzustellen, wie das deutsche Bildwerk in die Erscheinung tritt: es gilt hier also durchaus das Gleiche, was früher (S. 179, Anm. unten) über unsere Betrachtung der Gebärde im mittelalterlichen Epos gesagt wurde. Es gilt aber auch noch ein Anderes, was wir dort hervorgehoben haben. Wie die epische, so ist auch die bildkünstlerische Gestik in ihrer Entwicklung so wesentlich von den Stilgesetzen der Kunst bedingt, daß man ihre einzelnen Äußerungen nicht aus dem Zusammenhang reißen und mit anderswo beobachteten Gebärden zu einem bunten Bilde zusammensetzen darf, das die tatsächlichen Gesten repräsentieren soll. Daß eine spezifisch kunstgeschichtliche Untersuchung den Anteil, den Bildabsicht, Komposition, Licht, Farbe, Bildmaterial und Technik an der Bilderscheinung der Gesten und Mienen haben, in ganz anderm Maße zu berücksichtigen hätte, als wir es hier in gelegentlichen Andeutungen getan haben, dessen sind wir uns durchaus bewußt.

2) Wichtige Hilfslitteratur: die Werke von Leitschuh, Vöge (s. o. S. 211) und Haseloff (o. S. 213); ferner Swarzenski, Die Regensburger Buchmalerei d. 10 u. 11 Jh. (Leipzig 1901). — Die Skizze von I. I. Tikkanen, Uttrycken för smärta och sorg i konsten: Ord och Bild 14 (1905), S. 417 ff., 465 ff. konnte teilweise zur Bestätigung der folgenden Darlegungen herangezogen werden.

Wo die Bilder nicht von dem hohen ornamentalen Geist dieser Stile ganz durchdrungen sind, wollen sie mehr erläutern und einprägen als darstellen.

In der gleichen Richtung wie der Zweck wirkt vielfach der Bildgegenstand. Die bevorzugten Themata des ersten Jahrtausends: Christus als Rex Gloriae, als Lehrer und Wundertäter entwickeln sowohl die sakrale als die erläuternde Gestik. Der thronende Weltenkönig bedarf der klaren, symbolischen Stellung: mit gehobener Rechten erteilt er den Segen, er zeigt die gehobene Hand mit dem erlösenden Wundmal der Welt, die Handfläche nach außen gekehrt, er kommt stehend aus den Wolken herab, den einen Arm pathetisch ausgestreckt, oder hat als Weltenrichter die Hände erhoben. Der Wundertäter soll als der um Gnade Angeflehte gezeigt werden, mit deutlich beschwörerischer Geste zum Bittsteller oder Siechen in Beziehung gesetzt; einer streckt ihm bittend die Hand zu; immer aber bedarf es auch der Devotions- und Dankgebärde der Begnadeten, des Staunens der miterlebenden Jünger. Wie in dieser auf Deutlichkeit, auf Belehrung ausgehenden Illustration der große Abstand der Figuren oft den Würdenabstand sinnfällig macht, so lenkt auch eine enorme Vergrößerung der Hände und Finger das Interesse auf deren Ausdrucksgebärden. Sie sind das wichtigste Ausdrucksmittel dieser Kunst, wichtiger als der physiognomische Habitus und das Mienenspiel; das Weisen mit Arm, Hand und Finger, das Gestikulieren ist sehr vieldeutig, obwohl die Hände selbst in ihrer gleichförmigen Bildung noch nicht „sprechen" wie in späteren Zeiten, wo schon ihre individuelle Bildung an sich Ausdruck ist. Der Gesamtcharakter dieser Gebärdung also ist Deutlichkeit. Darum bewahrt sie vielfältig, wenn auch bildnerisch ganz verkümmert, die große weithin deutende Gebärde antiker Tradition. Mit einfachen, klar abstufenden Mitteln wird die Anordnung innerhalb bewegter Gruppen vielfach versucht. Auf den Weltgerichtsbildern in Reichenau und Burgfelden etwa ist in keiner Weise das Problem der Massenbewegung in der Gruppe der Verdammten aufgegriffen; dagegen wird durch ein paar einfache, verschiedenartig abgestufte Angst- und Verzweiflungsgebärden die Skala der psychischen Erregung primitiv symbolisch angedeutet. Wenn die ganze frühmittelalterliche Geste zum Symbolisieren neigt, so gilt das ganz besonders für die karolingische und ottonische Kunst. Dabei fehlt es oft nicht an einer sinnlichen Überzeugungskraft dieser einfachen deiktischen Geste. So ist es z. B. zwingend, wie bei dem Bilde des Überfalls in Burgfelden die drei Lauernden einander über die Schulter sehen, alle drei nach einem Punkt visierend, und wie die parallel vor die Brust gehobenen Arme der gleich gerichteten Figuren mit dem Hinweisfinger in einfacher Richtungs- und Liniensymbolik die Bedeutung

von Geste und Miene unterstützen oder wie die Zickzacklinien am bewegten Körper eines Erschreckten den Eindruck der Aufregung suggerieren. Das Aneinanderdrängen von Personen einer Gruppe verdeutlichen Angst und Neugier. Im allgemeinen aber ist die einzelne Figur von größerer Bedeutung und dazu noch etwa die zwischen ihr und einer zweiten durch Geste hergestellte Beziehung; wie summarisch verfährt etwa der Codex Egberti mit der Haltung der sämtlichen Jünger bei den Wundern: immer die gleichen Gesten von Andacht und Staunen. Tief gebückt kauern die Andächtigen am Boden, die Arme parallel vorgestreckt, die Hände geöffnet oder verhüllt oder auch wohl die Hände vors Gesicht gedrückt; solche zum Teil morgenländischer Kunst entstammende Haltung macht noch dem einfachen Knien, bei dem der Körper aufrecht bleibt, Konkurrenz; oder wir sehen ein Schreiten, bei dem der Körper sich vorneigt, die Knie, besonders das hintere, tief gebeugt sind (den sog. Knielauf), und jene eben gekennzeichnete Haltung der Hände wiederkehrt. Das Sitzen ist die Haltung des Traurigen oder Nachdenkenden; zuweilen erscheint dabei ein Arm aufs Knie gestützt, die Hand an der Wange: die viel berufene Attitude gotischer Miniatur. Die Stellung der Beine und Füße ist bedeutungsvoll; so kreuzt der Nachdenkende beim Stehen und Sitzen die Füße. Das Heben oder Zurücklegen, Senken, Schräghalten, Vorstrecken des Kopfes bezeugen Staunen, Neugier, Demut, Schmerz, Anteil am Vorgang. Der Fußkuß kommt vor als Zeichen der Anbetung und Demut; dabei werden auch die Füße umfaßt.

Am wichtigsten, wie gesagt, sind Arm- und Handbewegungen, auch abgesehen von jenen symbolischen Gesten des triumphierenden Christus. Die Umarmung geschieht meist andeutend, durch ein gegenseitiges Auflegen der Hände auf Schultern, Arme, Seiten, noch kaum durch reales Umfassen und Andrücken. Jenes parallele Vorheben der geöffneten Hände, ursprünglich Geste der Ehrerbietung vor dem Höherstehenden, der Unterwerfung usw. wird später zum Gestus des Gebets und daneben gleichzeitig schon in verblaßter Bedeutung als Redegestus gebraucht, ebenso wie die schräg abwärts gehaltene, geöffnete, die steil empor gehaltene Hand; das Ausstrecken der Hand ist bei der Maria besonders gütige Entgegennahme einer Gabe oder Huldigung; späterhin bedeutet diese Gebärde auch Abwehr; doch ist die Handfläche dann meist dem Gegenüber zugekehrt. Die für diese Kunst besonders wichtigen Redegesten sind aber noch vielfältiger; besonders gebräuchlich als Zeichen der Anrede, der Verkündigung ist der lateinische und griechische Segensgestus: hier kann nicht ausgeführt werden, wie bedeutungsvoll dabei die Hand- und Fingerstellungen abgestuft sind. Die Hände zerreißen das Kleid als Zeichen der Verzweiflung oder in dem aus der Bibel bekannten

Sinn der Verwerfung; die Haare werden gerauft, eine Hand greift ins Haar. Man verhüllt im tiefen Schmerz das Gesicht mit den Händen unter dem Mantel oder preßt die verhüllten, zusammengelegten Hände an die Wange. Zuweilen erstreckt sich das Verhüllen auch nur auf die eine Gesichtshälfte oder auf die untere Partie des Gesichtes. Das Verhüllen der Augen mit dem Gewand ist aber auch jetzt wie später, besonders in der Verklärungsszene, Geste der Blendung, ebenso wie das Heben des Armes über die Augen.

Die bekannteste Trauergeste aus antiker Erbschaft ist das Legen des Kinnes oder der Wange in die Hand, wobei gern der Kopf etwas schräg gehalten wird. Später wird diese Geste variiert, etwa so, daß der Handrücken mit abwärts gesenkten Fingern an das Kinn gehalten wird, daß zwei Finger sich über Mund oder Kind legen, die Hand die Stirn berührt oder die Finger die Wange stützen usw. Auf Kreuzigungsdarstellungen erscheint gern die halbe Figur von Sonne und Mond, in symmetrisch dekorativer Bewegung einen Mantelzipfel ans Auge führend. Sehr alt ist auch die, das Weinen andeutende, Bewegung, daß eine im Mantel verhüllte Hand dem Gesicht genähert wird. Der antike Schmerzgestus des Greifens ins Kopftuch oder, als Gestus der stillen Trauer, das Umfassen des linken Handgelenks mit der rechten Hand ist gegen Ende der Periode des ottonischen Stils auch schon zu belegen. Johannes breitet einmal im Schmerz die Arme aus. In der Verehrung und Andacht wird gern eine Hand in der Richtung auf den Verehrten zu ausgestreckt, die Handfläche nach oben. Viel häufiger noch als jene Gebetsgeste der vorgestreckten Hände ist die Orantengeste: eine oder beide Hände vor die Brust gehoben oder bis zur Schulterhöhe, auch mit den Handflächen nach außen; die Daumen oft abgespreizt; gerade diese Geste wird allmählich mehrdeutig. Sie ist das Zeichen der schmerzhaften Ergebung, der Andacht, ist dann aber auch Geste des Staunens, der Verwunderung, der Scheu (als solche stehende Geste der Maria in der Verkündigungsszene), und wenn sie durch Heben bis zur Schulter oder Kopfhöhe gesteigert wird, bedeutet sie Schreck, ja Entsetzen; ruhig ausgeführt ist sie aber auch die Geste feierlicher Rede, Lehre oder Predigt. Das Zuhalten der Nase als Zeichen physischen Ekels findet sich zuweilen auf der Darstellung der Lazaruserweckung. Ein plötzliches Erschrecken wird fein durch ein Erheben der Finger zum Mund und Kinn dargestellt (die Frauen am Grabe). Beim Nachdenken werden die Finger an die Lippen gelegt, eine Hand deckt den Mund.

Gegenüber der verdeutlichenden Gestik erscheint das Mienenspiel ärmlich. Ausdruckswirkungen versteht die karolingische Malerei durch verschiedenartige Augapfelstellungen zu erreichen: so

ist z. B. das Schielen ein Symbol visionärer Verzückung. Späterhin geben oft die übergroßen Augen — eine Wirkung byzantinischer Malerei — den Gesichtern ein starres Gepräge; aber auch in dieser ottonischen Zeit bleibt die Blickrichtung das wirksamste mimische Mittel. Daneben ist das Offenstehen des Mundes ein Zeichen von Angst oder Wut.[1])

Schon weniger einfach liegen die Verhältnisse in der romanischen Kunst.[2]) In relativ kurzem Zeitraum drängt sich hier auf verschiedenen Kunstgebieten eine lebhafte Tätigkeit zusammen: Großplastik, Relief, Wandmalerei. Die starken Wandlungen, die vom früh- zum spätromanischen Stil führen, sind bedeutsam auch für die Gebärdung. Gemeinsames Merkmal für die ganze Periode ist es, daß sie im Dienst der Baukunst steht. Die Plastik ist wichtiger und selbständiger als die Malerei, aber noch keineswegs wie in der folgenden Blütezeit ganz unabhängig; die Freifigur ist vielmehr als Bauglied fest an die Architektur geschlossen, das Relief ist vor allem dekorative Belebung tektonisch wichtiger Flächen. Überall wird die geometrisch umgrenzte Form respektiert, Wand- und Deckenmalerei usurpieren nicht den ihnen gebotenen Raum als ein Feld malerischer Illusion, sie gliedern, klären, betonen vielmehr die Raumform. Dieses Stilprinzip nun erfüllt die frühromanische Bildkunst mühelos; die spätromanische dagegen trägt ihren Charakter von dem Kampf einer neuen inneren Lebendigkeit mit dieser noch immer respektierten, von einer andern Kunst herstammenden Beschränkung. Der Wille zur Gestaltung des Organischen kämpft mit dem Prinzip tektonisch-geometrischer Formvorschrift, und dieser Kampf eben zeitigt die geballte Kraft, die immer wieder erstarrende Lebendigkeit des Spätromanischen. Ein neues Temperament von Lust am Ausdruck, an jäher Kraftentladung bleibt im Bann der begrenzten Form, bleibt durch mehr als bloße Überlieferung in den Block, in die Fläche gebunden. Eben diese Vorherrschaft einer so gebundenen Plastik, deren Wesen über die Grenzen der bildhauerischen Tätigkeit in die Malerei hineinwirkt, verursacht die nur geringe numerische Bereicherung des Gebärdenschatzes. Ist schon an sich eine vorwiegend in plastischen Leistungen sich erfüllende Epoche weniger erfinderisch in Gestik und Mimik als ein mehr malerisch gestimmtes Zeitalter, so muß diese Zurückhaltung hier besonders groß sein, wo der ruhige Körper,

1) In der bildenden Kunst des 11. Jh., speziell der Erzbildnerei der Zeit, trägt zwar im allgemeinen die Gestik einen andern Charakter, für die einzelnen Gesten aber bietet sie nicht so viel, daß eine eingehende Betrachtung in dieser Zusammenstellung lohnte. —

2) Wichtige Arbeiten für die romanische Periode: Weese, Die Bamberger Domskulpturen (Straßburg 1897); H. Schmitz, Die ma. Malerei in Soest (Münster 1906; R. Hamann und F. Rosenfeld, Der Magdeburger Dom (Berlin 1910); A. Goldschmidt: Jb. d. preuss. Kunstsammlungen 21 (1900), S. 225ff.

der sich leichter als Bauglied einfügt als der bewegte, besonders bevorzugt wird.

Aus dem bereits vorhandenen Gebärdenschatz bildet der frühromanische Stil besonders die ruhige Gebärde aus: Andachts-, Staunens-, Gebets-, Segens-Geste, die Handbewegungen des Redenden und Lehrenden. Die liegenden oder besser stehend hingelegten Grabfiguren bedürfen ja nur der friedlich übereinander gelegten oder fromm zusammengelegten Hände. Diese neue Gebetsgeste kommt jetzt erst zur Geltung. Die stehenden Propheten, Heiligen, Apostel, Könige und Sybillen werden gern mit Spruchband und Symbol beschäftigt. Die ausdrucksvolle Gebärde des feierlichen Vortrags, der andächtigen Rede und Predigt entfalten die sitzenden Apostelgestalten etwa an den Chorschranken der Liebfrauenkirche in Halberstadt, der Michaelskirche in Hildesheim und sonst; zeremonielle Andachtshaltungen kommen in frühromanischen Reliefs und Gemälden zur Geltung. Die Rednergebärde ist vielfältig: bald wie schon früher der lateinische und griechische Segensgestus; dann die nach außen gekehrten Hände reliefmäßig ganz eng vor der Brust liegend, den Daumen abgespreizt oder seitlich neben der Schulter; vorwärts gestreckte oder abwärts gesenkte geöffnete Hand, die den Vortrag demonstrierend unterstützt; Hinweisgebärden: den Zeigefinger gehoben argumentierend, den Zeigefinger energisch vorwärts gerichtet und so den Argumenten Nachdruck gebend usw. Die symmetrische Ordnung, die der strenge Stil verlangt, fördert die Gleichmäßigkeit aller Gebärden. Die Gestik ist bildmäßig verarbeitet und stilvoll und eben darum hier ruhig und nicht sehr vielfältig. Die Gesichter sind in den Plastiken frühromanischer Zeit noch wenig ausdrucksvoll. In der frühromanischen Decken- und Wandmalerei lebt um die Mitte des 12. Jahrhunderts von den alten Elementen der byzantinischen Kunst noch die feierlich sakrale Gebärde. Wo daneben lebhaftere Gestik vorhanden ist, da scheint sie eher eine Wirkung des illustrierenden Erzählerstils als schon ein Vorbote spätromanischer Ausdruckskunst zu sein.

Das Spätromanische vollzieht jene stilgemäße Wandlung zu einer Doppelheit von Lebendigkeit und Starrheit auch in der Gebärdung. Der psychische Ausdruck drängt und pocht geradezu gegen die Schranken, in denen der Körper noch gehalten wird. In starren Gebilden will ein wildes Temperament ausbrechen. Das Brechen und Renken der Körper nach dem Willen der baulichen Form wirkt in der Plastik oft wie ein gewaltsames Sichwinden. Unnatürliche Stellungen und Körperformen sind häufig. Wo das Ornament spätromanischen Geistes szenische Darstellungen bringt, greift es freudig das theologisch-symbolische Thema vom Kampf der Seelen mit dem Bösen auf, Menschen mit Tierleibern und Dämonen verschlingend, es motiviert so ein wildes Zupacken in Schrecken und

Wut. Die Unterhaltung zwischen den Aposteln auf den Chorschranken in Bamberg wird zum „Streitgespräch", aus der Vortrags- und Lehrgebärde wird die eifernde, disputierende Gestikulation — und doch bannt ein streng dekorativer Geist Gestalt und Glieder in symmetrischer Anordnung fest in die Fläche. Überall derselbe Geist strenger Einordnung, der bis zur Unrealistik der Körperbewegung führen kann, gepaart mit einer wunderbaren Überraschung der Natur: überall da, wo die lebendig erhaschte Bewegung oder Miene jenem Geist der Einordnung nicht widerspricht. Bis zur Überlebendigkeit sind — etwa in den Szenen des Hildesheimer Taufbeckens — die Affekte dargestellt. In der Verkündigungsszene erhält der Ausdruck des Engels etwas von drängender Einrede, Marias Zurückhaltung etwas von starrer Abwehr. Die Gestalten auf den Deckengemälden und mehr noch auf byzantinisierenden Tafelbildern um 1200 schwingen ihre Spruchbänder mit derselben eckigen Wildheit, die in die Säume der Gewänder so viel Unruhe hineinbringt, die den Engelsflügeln so pathetisch großen Schwung leiht. Die Miniaturmalerei der Zeit, die sich nicht zu gleicher Höhe hebt wie Plastik und Wandmalerei, sagt vielfach in unbeholfener Sprache und auf byzantinisch das Gleiche, was die sonstige Kunst in mehr eigener Ausdrucksform ausspricht. Das energisch plastische Wesen spätromanischer Skulpturen bringt so charaktervolle Bildungen hervor, daß auch da, wo man den Ausdruck nicht sogleich mimisch deuten kann, sie von innerlichem Leben bewegt erscheinen. Die Freude am plastischen Herausarbeiten der Form in Stein wird in dieser Zeit „innerer Spannung" zum Ausbuchten und Einziehen der ausdruckgebenden Teile. Die vorgewölbten Augäpfel scheinen wild zu glotzen, die vorgeschobenen oder straff eingezogenen Lippen geben den Eindruck erregter oder bezwungener Leidenschaftlichkeit und Willensanspannung; auch die tiefen Furchen von der Nase zum Mund ist man seelisch zu deuten geneigt. Neben solchen Bildungen stehen freilich auch in der spätromanischen Zeit solche, in denen der frühromanische ruhige Stil zu klassischer Reife gediehen scheint, die schön und ausgeglichen sind, weniger charaktervoll und zu seelischer Deutung einladend. Eine besondere Entwicklung dieser Richtung bedeuten gewisse Werke von beinahe klassizistischer Haltung (Wechselburg). Sie stehen bei anderer Körper-, Gesichts- und Gewandbildung in bezug auf die Geste näher zu den Werken des Übergangsstils frühgotischer Schöpfungen.

Die gotische Plastik[1]) beherrscht im 13. Jahrhundert alle bildnerische Übung. Sie empfängt ihre Gesetze nur noch von ihrer

1) Wichtige Arbeiten besonders: M. Hasak, Geschichte der deutschen Bildhauerkunst im 13. Jahrh. (Berlin 1899); W. Vöge, Die Anfänge des monumentalen Stiles im MA. (Straßburg 1894); M. Sauerlandt, Deutsche Plastik des MA. (Düsseldorf u. Leipzig 1909).

unmittelbaren Darstellungsaufgabe: dem menschlichen Körper. Diese Aufgabe erweitert sich im späteren 13. Jahrhundert ungeheuer, sowohl durch die kirchliche Lust an der Gloria Dei, die zu großen zyklischen Darstellungen aufruft, in denen der baumeisterliche Zug der Scholastik sichtbares Leben erhält, wie auch durch das neue weltliche Bedürfnis nach Gloria, das den inneren Raum der plastischen Übung mit Fürstenbildnis, Reiterdenkmal, Stifterfigur erweitert, indes der neue Baustil mit den vielen krönungverlangenden Formen den äußeren Raum für das Statuengeschlecht hergibt. Der Menschenkörper aber, den zu gestalten diese Plastik als ihr vornehmstes Ziel erkannt hat, ist der freibewegte, durchgebildete Leib. Als Bildideal wie als Bildgegenstand herrscht der Körper, den ritterliche Geselligkeit, den soldatische Zucht geformt und Bewegung gelehrt haben, mit vornehm gebauten Gliedern, mit straffer Haltung. Die Darstellung der Sicherheit dieses Leibes im Stehen, Sitzen, Reiten, Lehnen, seiner Vollkommenheit im Greifen und Halten, im Tragen von Gewand und Mantel ist Aufgabe und bald Besitz. Das Relief erfüllt jetzt die Sehnsucht spätromanischer Kunst, es läßt die Figur auf der Fläche heraustreten, und die großen Gestalten im Raum haben eine stärkere Ausdruckswucht. Der monumentale Zug hat ein mehr unkörperliches Echo in der Malerei, in ihrer farbenzarten dekorativen Umriß- und Linienkunst.

All das ist natürlich bedeutungsvoll für den Stil der Ausdrucksbewegung. Die Plastik dieser Zeit besitzt mit der Anschauung der neuen Körperlichkeit das große seelische Dasein. Das fördert auf der einen Seite die freiere Entwicklung der Geste, auf der andern Seite setzt die Art dieses ganzen Erlebnisses ihrer Entfaltung Schranken. Ein Kunstgebiet übernimmt jetzt die Führung, dessen höchste Aufgabe die isoliert gesehene vollendete Körperlichkeit des Menschen ist, und damit rücken Gebärden, die vielleicht schon vorher in der Tradition vorhanden waren, zum erstenmal in den Kreis dessen, was bildmäßig spricht. Denn nun erst werden sie nach ihrer plastischen Ausdruckskraft erlebt und gewertet. So verwischt sich denn jetzt der bekannte zeichenhafte Charakter der frühmittelalterlichen Kunst. Es setzt ein Gebärdenstil ein, der jedesmal aus dem besonderen Ethos des dargestellten Körpers und der Situation sich erzeugt und nicht ein für allemal typische Zeichen bereithält. Auf der andern Seite läßt gerade der neue Stil keine völlige Entfesselung des Ausdrucks zu. Denn es ist eine strenge, wählerische Kunst, die zunächst nur mit dem beherrschten Leib zu tun hat und der ein fassungsloses Sichgehenlassen in Geste und Miene wider den Geschmack ginge. Wo das Darstellungsthema ihr solches aufzwingt, bestreitet sie es oft mit den überlieferten symbolischen Mitteln, deren sie anderwärts schon enträt. Im Übergangsstil und in der reinen Frühgotik hat die herbe und jugend-

liche Zurückhaltung oft noch den Charakter betonten Formwillens. Sie ist ein Sichhalten, Stilsymptom so gut wie die bis zur Trockenheit schlanke Gestalt, wie das Stehen mit hinten übergelehntem Körper, wie das anliegende, formbezeichnend hüftenabgestraffte Hemd. In der rheinischen Plastik, die den französischen Einfluß unbedingter verrät als die sächsische und fränkische, hat das jetzt alles einen besonderen Wohllaut. Die Verhaltenheit des Gefühls spricht hier mehr durch vornehme Eleganz, zeigt sich minder herb und mehr sensibel in den nervösen Gebärden schlanker Hände, der bescheidenen Schmerzneigung graziöser Körper und schmaler, länglicher Köpfe. Die schmelzende Melodik dieser rheinischen Frühgotik hat noch Raum für alle Vollkommenheiten des Stils, während späterhin in der Hochgotik die gleiche Zartheit, mit dem Verlust jener Vorzüge erkauft, die Gebärdung sentimental und charakterlos macht.

Je reifer die monumentale Kunst wird, desto freier erscheint die Gebärde. Nie freilich tritt sie völlig losgebunden auf. Denn mehr als es die einzelne Geste und Miene könnte, spricht auch jetzt der gesamte plastische Gehalt der Figuren von ihrem inneren Sein. Einige haben so sehr den Punkt der Sättigung mit plastischem Leben erreicht, daß, verglichen mit dieser unentrinnbaren Gegenwärtigkeit, auch wo sie sich ganz ruhig verhält, die stärkere Ausdruckslebendigkeit minder klassischer Gebilde wie eine vergebliche Mühe wirkt, den Mangel an Wirklichkeit laut zu überschreien. Diese Werke brauchen den Ausdruck nicht zu suchen, weil sie ganz Ausdruck sind. Wir können hier nur andeuten, wieviel an Seelischem in dieser Kunst der Umriß der Gestalt, der Reichtum und die Bewegung des Gewandes (Elisabeth in Bamberg!) auch ohne Gebärdensprache vermitteln. Immerhin wirkt in der reifen Gotik auch die befreite Mimik und Gestik mit diesen Mitteln zusammen. Die Schmerzgebärden der Passion, in den von neuer religiöser Inbrunst geschaffenen Vesperbildern, anderseits die neue Haltung der höfischen Zeremonialkultur entwickeln den Schatz der Ausdrucksformen. In den Naumburger Lettnerreliefs und -statuen, und trotz leiser Erweichung des Stiles auch im Freiburger Tympanon, ist eine Spannung in den Bewegungen und Mienen, die an den dramatischen Stil der Hochrenaissance gemahnen. Der reifste Gebärdenstil gotischer Plastik nach 1250 zeigt nicht mehr das „Sichhalten", er ist ausdruckvollste Haltung und in Gebärde und Miene: beherrschtes Pathos.

Der Versuch, den neuen Gebärdenschatz romanischer und gotischer Kunst zu skizzieren, ergibt etwa folgendes: das Proskynein wird allmählich immer seltener, fehlt besonders in der gotischen Zeit, wo es nicht etwa die Bibel ausdrücklich vorschreibt, also z. B. in der Szene, wo Magdalena Christi Füße wäscht, oder

in der Verklärungsszene. Ein aufrechtes Knien auf einem oder beiden Knien (Huldigung und Anbetung), inclinatio und genuflectio in verschiedenen Graden verdrängen die morgenländische Gebärde. Das Sichnähern mit tiefgebeugtem Oberkörper und vorgehobenen Armen, den romanischen Wandgemälden, der Metallplastik und der Illustration noch recht geläufig, wird im Laufe des 13. Jahrhunderts ebenfalls immer seltener. Die lebhaften Schreck-, Wut- und Angstgebärden des Oberkörpers, das Herumreißen, Strecken, Zurückwerfen wird mit wechselndem Sinn und Erfolg dargestellt, in der romanischen Kunst entweder ornamental bedingte oder lyrische Ausdrucksbewegung, im monumentalen Stil mehr plastisch dramatisches Motiv. Zum Teil sind hier rein künstlerische Probleme der Bewegung im Spiel. Die Kopfhaltungen haben ungefähr die gleiche Bedeutung wie früher. Die Gebärden der Arme und Hände werden namentlich durch den plastischen Sinn der Zeit neu gestaltet. Die Umarmung stellt nun das Problem der Gruppe, und so kommt man nicht mehr mit dem symbolischen Handauflegen aus, es heißt vielmehr die Körper wirklich zur Einheit zusammenbinden. Die Schmerzbewegungen der Arme und Hände offenbaren neuen plastischen Gehalt in dem, was aus morgenländischem und antikem Schatz vorhanden, aber immer gedankenlos wiederholt worden war. So gibt jetzt das Schlagen einer oder beider Hände vors Gesicht Gelegenheit, das Sichabschließen, das in dieser Gebärde liegt, in seiner plastischen Realität auszuwerten, besonders wenn etwa noch der mitgeführte Mantel wie eine Schwinge den Block der Gestalt schließen hilft. Das wird jetzt also nicht mehr psychologisch addiert zu einer unbeweglichen Figur, es ergreift vielmehr den ganzen Körper, und Reflexbewegungen antworten darauf; die Bewegung der mitgerissenen Faltenzüge verdichtet die Realität der Geste, die Art, wie die Bewegung einer Körperseite auf der andern kontrapostisch ausgewogen wird, lehrt ihre plastische Wahrhaftigkeit. Von der romanischen Zeit an wird das Zusammenpressen und Ineinanderschlagen der Hände[1]), das Falten der Finger häufig. Die letztere Gebärde — in der Antike die Bittgeste des Unterworfenen — ist zunächst Schmerzgebärde, daneben allmählich auch reine Gebetsgeste; im Anfang überwiegt noch die erste Bedeutung. Neues kommt zu den weiter gebrauchten, nur vielfach nuancierten Trauergesten hinzu, so z. B., daß der Sitzende das aufgestützte Knie mit den Armen umfaßt, daß eine Hand von außen um den Handrücken der andern greift und gleichsam die Finger vor Schmerz zusammenpreßt, daß die Finger der einen Hand den herabhängenden andern Arm berühren, daß man klagend die äußere Handfläche neben den

1) So daß die Handteller ineinander liegen, die Daumen sich kreuzen und die Finger der einen Hand über den Handrücken der andern greifen.

Kopf legt, daß man in den Halsausschnitt greift, während der Kopf sich auf die Brust senkt, daß man die vor der Brust mit auswärts gewendetem Handrücken abwärts gesenkte Hand frei spielen läßt. Die gleiche Gebärde, den Handteller nach außen, wird als Zweifelsgeste gedeutet. Das Falten der Hände im Nacken, hin und wieder auch ein Greifen in den Bart sind Gebärden gesteigerten Schmerzes. Sehr häufig ist sowohl einzeln wie als Begleitgeste das andächtige Vordiebrustlegen der Hand; auch als Zeichen des Schmerzes erscheint es. Das Andiebrustgreifen bedeutet gelegentlich Zorn. Rede-, Abwehr-, Hinweisgebärde werden feiner bestimmt. Selten erscheint noch die Devotionsgeste der über der Brust gekreuzten Arme, sehr viel häufiger aber als früher finden sich die andächtig zusammengelegten Hände. Pathetische Gesten, wie das Heben der Arme in Schmerz und Staunen, unterscheiden sich von den früheren Gebärden gleicher Art durch eine stärkere Akzentuierung und den Charakter des Unwillkürlichen. Noch greift man ins Haar und hebt die Arme, daneben aber ist das Falten der Hände über dem Kopf (besonders in den Weltgerichtsbildern) als Verzweiflungsgeste zu belegen. Feiner als früher entwickeln sich die Zärtlichkeitsgesten; so umfaßt Johannes am Kreuz Maria, die sich an seine Brust lehnt; bei der Kreuzabnahme umschlingt Maria den Kopf Christi und berührt seinen Arm. Besonders aber scheint vom 12. Jahrhundert ab die Idee der thronenden Gottesmutter vereinbar mit mütterlicher und kindlicher Zärtlichkeit. Nicht nur dringt aus der byzantinischen Kunst das Motiv, daß Maria das Kind an sich drückt, in die Geburtsszene: auch die thronende, feierlich dekorativ gegebene Madonna umfaßt das Kinn des Kindes mit zwei Fingern, das Kind greift ebenso nach dem Kinn der Mutter, die Gesichter schmiegen sich aneinander. Auch ist in der geistlichen Bildkunst die Neigung zur höfisch feinen Geste in den Szenen mit zeremoniellem Gehalt bemerkbar. Auf dem Bamberger und Mainzer Jüngsten Gericht finden wir originelle Angst- und Schreckgebärden, die, obwohl in der Antike bekannt, kaum von dort her in die mittelalterliche Kunst gekommen sind: hier preßt einer das Gesicht in beide Hände und starrt dazu gerade aus, dort bedeckt ein Schreitender, der den Kopf in eine andere Richtung dreht, wie in plötzlichem Entsetzen das Untergesicht mit der Hand — eine wundervoll belebte Gebärde.

Das Mienenspiel der Gotik ist von dem der romanischen Kunst so verschieden wie die Gesichtstypen in beiden Stilen. Der frühromanischen gegenüber ist die gotische Mimik zarter beseelt, der spätromanischen gegenüber geklärt und beruhigt. Die gotische Physiognomie mit ihrem schönheitlichen Wesen bedingt, daß der allgemein seelenhafte Charakter, den für viele Beschauer schon die den Statuen immanente, irdisch nicht völlig motivierte, aufschwe-

bende Bewegung hat, sich in der Stimmung des Gesichtes auch ohne besonderes Mienenspiel vollendet. Die Augen blicken erst jetzt wieder, sie glotzen nicht mehr wie auf den romanischen Bildwerken. Manche gotische Köpfe haben, ehe das traditionelle Lächeln der Hochgotik einsetzt, jene seelische Heiterkeit, jene gelassene Anmut, die wir in der Dichtung der höfischen Kunst als Zeitideal gefunden haben (vgl. oben S. 192). Das Lächeln kommt jedoch für unser Gefühl, plastisch dargestellt, fast immer fratzenhaft heraus. Der Schmerzausdruck des Gesichtes dagegen ist oft plastisch sehr vollkommen. Die typischen Züge dabei sind: geöffneter Mund, leicht herabgesenkte Mundwinkel, gefurchte Stirn, Schrägstellung der Brauen, Modellierung der Wange und der Partie über dem Auge bei den Statuen. Wo heftiges Weinen oder Schreien gefordert wird, kommt leicht ein masken- oder fratzenhafter Ausdruck zustande. Die reife monumentale Kunst beherrscht das Mimische außerordentlich, sie weiß Spannung, festen Willen, Anteil aller Art, Schmerz, Staunen, Zorn, Gelassenheit, Verlegenheit vollkommen auszudrücken. Dagegen steht alle Malerei der Zeit im Mimischen weit hinter der Plastik zurück.

Die Vorherrschaft der Plastik ist um die Wende des 13. Jahrhunderts gebrochen. Mit dem 14. Jahrhundert wird die gotische Plastik starr; der Umstand, daß die Statuen aufs Neue von der formalen Bewegung der hochgotischen Bauform eingeschluckt werden, ist der Weiterentwicklung nicht günstig. Immer mehr tritt der Steinmetz für den Künstler ein. Die Manier herrscht in Haltung und Miene. Die Verweichlichung des erst so herben Stils, angekündigt schon in dem schwingenden Gewandsaum, dem Lockengefälle, der allzu zierlichen Gestik der Straßburger und Freiburger Allegorien wird dauernd in der typischen hochgotischen Freifigur, wenn nicht einmal, wie in der mittelrheinischen Plastik[1]) durch einen Zusammenhang mit großen Vorbildern oder wie anderwärts, durch derbe Steinmetzentreue verbürgerlicht, die alte Überlieferung bewahrt ist. Die Großplastik des 14. Jahrhunderts ist im allgemeinen für die Gebärde wenig produktiv, noch weniger für die Mimik. Nicht so sehr aus ihr und aus der absterbenden Wandmalerei liest man den neuen Bewegungsstil ab, als aus der sich nun erst entwickelnden Kunst der Schnitzaltäre und Tafelbilder. Neuer Gehalt kommt in die formalistische Bewegung um die Mitte des Jahrhunderts: eine sehr allgemein gehaltene und bis in die Gewandlinien hinein ausgeprägte Erregtheit, ein expressives Wesen führt in die Gestalten eine absolute Lebendigkeit der Linie. Als diese Erregungswelle abgelaufen ist, die man gern mit spätmystischen Stimmungen in Zusammenhang bringt, siegt, etwa in den beiden

1) Vgl. F. Back, Mittelrheinische Kunst (Frankfurt a. M. 1910).

bedeutendsten Malerschulen, der kölnischen und der böhmischen, ein klareres Wesen: hier mehr eine Festigung des Stiles durch Charakter, dort eine Reinigung durch ein neues Gefühl von dekorativer Schönheit und Harmonie der Bildfläche. So kommen erst jetzt im Gebärdenstil die eigentlichen psychischen Erwerbungen der gotischen Nachblüte zum Ausdruck: vertiefte Empfindung für das Leidensvolle, mystischer Ernst in den religiösen Präsentationsbildern und anderseits eine Empfänglichkeit für alle echt idyllischen Gemütszustände bis zum Genrehaften. Soweit der antiillusionistische Charakter der Goldgrundmalerei es gestattet, dringen um die Wende des Jahrhunderts auf dem Wege über Frankreich und Burgund trezentistische Einflüsse ein, die eine größere Lebensnähe im Einzelnen bedeuten. Das macht sich auch in der Gebärde geltend.

Der Gebärdenschatz des 14. und noch des beginnenden 15. Jahrhunderts läßt von dem alten Bestand einiges ganz verkümmern, wie die morgenländische Devotionsgebärde und die Orantengeste, die ja nur noch in verblaßter Bedeutung und als ein mehr andächtig staunendes Heben der Hände fortlebt, das aber auch noch später zuweilen mißverstanden wieder auftaucht. Sehr häufig ist jetzt das demütige Kreuzen der Arme über der Brust und ein betendes Händefalten. Ebenso wird jetzt erst die Ohnmacht der Maria am Kreuz ausführlich dargestellt. Im 13. Jahrhundert stand sie meist noch, wenn auch schon leise schwankend und gestützt mit sinkendem Kopfe und dem typischen Zeichen der Ohnmacht, dem herabsinkenden Arm. Jetzt stürzt sie in den Arm der sie Haltenden vornüber und läßt beide Arme kraftlos fallen. Oder sie ist in die Knie gesunken und legt sich schmerzhaft zurück oder endlich: sie sitzt, von den heiligen Frauen emporgehalten, die Hände mit der typischen Geste der Sterbenden im Schoß gekreuzt. Auch die Beziehung der Frauen zu ihr trägt den neuen Empfindungscharakter. Wo sie Maria früher nur stützten wie der Hofstaat eine Fürstin und ihr klagen halfen, aber sich nicht in ihren Schmerz einzudrängen wagten, darf sich nun das Mitgefühl zutraulicher geben. Was früher nur dem Lieblingsjünger zustand: ein tröstendes Streicheln, ein Herandrängen des Gesichts, ist nun gelegentlich auch ihnen erlaubt. Es finden sich im 14. Jahrhundert fast alle uns bekannten Klagegebärden der Hände und Arme. Sie sind jetzt reichlicher angewendet, da nun erst wieder die im 13. Jahrhundert zurücktretenden Personenreihen historischer Kreuzigungsbilder neben die symbolischen treten. Auch umschweben jetzt klagende Engel das Kreuz, die die Hände ringen, das Gesicht an die zusammengelegten verhüllten Hände pressen, die Arme mit steilgehobenen Ellbogen vor der Brust verschlingen. Die Andachts- und Devotionsgebärden haben häufig auch die Bedeutung der Klagegesten und umgekehrt. So das Heben gefalteter Hände, das Kreuzen

der Arme, das Legen der Hand auf die Brust. Noch nicht allzu häufig ist das Händeringen. Auffallen mag es, daß gewisse pathetische Gesten wie das Kreuzen der gefalteten Hände im Nacken, das klagende und entsetzte Heben eines Armes bis zur Kopfhöhe und gar das Falten der Hände über dem Kopf, das Emporwerfen der Arme, die Handteller nach außen: alles Dinge, die dem mehr gefühlvollen als pathetischen Gebärdenspiel der Zeit gar nicht sehr gemäß sind, durch die Überlieferung erhalten doch fortleben. Aber solche Gebärden sind sehr selten bildwirksame Gesten, wie etwa die Gebärde des Johannes auf der Kreuzigung in Wildungen oder die einer klagenden Frau auf einer Kreuzigung in Trier um 1380: sie werden meist schematisch fortgeführt, bestenfalls rein dekorativ verwendet. Das Umfassen des Kreuzstammes durch Magdalena begegnet um die Wende des Jahrhunderts, vereinzelt auch das später unter niederländischem Einfluß so häufige Falten der Hände mit eckig gebogenen Ellbogen. Charakteristisch für den Gebärdenstil der Zeit aber sind gewisse preziöse und idealisierte Schmerzgesten, wie das Berühren eines geschlossenen Augenlides mit der Fingerspitze der länglichen Hände. Schmerzgesten und Zärtlichkeitsgebärden verschmelzen in den Marientod- und Vesperbildern, so wenn man sich mit gefalteten Händen über die Füße beugt, die Füße umfaßt und das Gesicht daran schmiegt, wenn die eine Hand das Haupt oder den Arm des Betrauerten erfaßt oder berührt, seine Hand aufnimmt, während die andere eine Schmerzbewegung ausführt. Auch verstärkt man Schmerzgesten durch Kombination: eine Trauernde kniet etwa auf einem Knie, stützt den Arm auf das andere aufgestellte Knie und schmiegt den Kopf in die Hand des aufgestützten Armes; dabei umfaßt dann noch die andere Hand diesen Arm mit einer trauersymbolisierenden Bewegung. Wie schon immer das Kopfsenken, so bedeutet jetzt das Zurückwerfen des Hauptes, das auch als Staunensgeste erhalten bleibt, Schmerz, nur einen heftigeren; meist aber nimmt der Oberkörper nicht mehr wie im monumental-plastischen Stil an der Bewegung teil. Reichlich und differenzierter sind auch die Liebkosungen von Mutter und Kind. Jetzt wird in der deutschen Kunst das Motiv des Fußkusses in die Anbetung der Könige aufgenommen, das in Italien schon lange bekannt war. Das süße und huldvolle Neigen des Kopfes wird typisch wie das Anlächeln. Der Schmerzensausdruck ist auf Gemälden nun auch durch bleiche Farbe und gerötete Augenlider sinnlich unterstützt; der Blick: Auge in Auge bedeutet viel, etwa bei dem neuen Typus der Marienkrönung, wo Christus neben seiner Mutter sitzt und sich ihr segnend zuwendet. Im Gegensatz zu dieser steten Melodie von Huld und stiller Freude verrät das Mienenspiel zuweilen auch gerade das Bemühen, den Gegensatz zwischen der Welt der Seligkeit und dem Bösen der

Erde zu zeigen. Die Schergen und die Verspotter Christi haben zwar noch keine böse Physiognomie; wohl aber wird ein bösartiges Mienenspiel versucht mit grausam emporgezogenen Mundwinkeln, grinsendem Ausdruck, herausgestreckter Zunge, auf die sie zum Überfluß hindeuten. Auch in der Gruppe rechts vom Kreuz machen sich jetzt neben dem traditionellen Hinweis und den Staunensgebärden des Zenturio und der Juden grimmige und höhnische Gesten bemerkbar. All das aber bleibt noch schattenhaft. Erwähnt sei noch eine demonstrierende Redegebärde, die gerade im 14. Jahrhundert häufiger wird: daß Zeigefinger und Mittelfinger der einen Hand in den Handteller der andern schlagen.

Die Gebärdung der Realistengeneration der Vorrenaissance im zweiten Viertel des 15. Jahrhunderts[1]) ist völlig neu, aber mehr dem Charakter als dem Inhalt nach. Viele Wirklichkeitselemente verbraucht diese Generation, um ihr eigenstes Erlebnis zu gestalten: die neue, wenn auch noch in vollgedrängter Fläche entwickelte Wahrhaftigkeit und Schwere des leiblichen Daseins, ja in einzelnen Fällen auch schon den vom Leben durchatmeten, von kubisch empfundenen Körpern in seiner realen Tiefe bewährten, selbst schon vom Licht durchspielten Raum. Zu diesen Elementen gehört auch, genau wie die Standfestigkeit der Gestalten, die Schwere der Bewegungen, das Wort in sinnlicher wie in geistiger Bedeutung genommen. Die Gesten dieser Menschen haben weniger über ihr Inneres auszusagen als von ihrer körperlichen Lebendigkeit zu überzeugen, und es ist nicht gleichgültig, daß im allgemeinen Gesten alltäglicher körperlicher Hantierung origineller und überzeugender gelingen als irgendwelche Ausdrucksgebärden. Die Gemütsbewegung ist befangen wie die von Menschen, die, vom Kreis täglicher Bedürfnisse umschlossen, Mühe haben, sich zu äußern. Gerade diese Schwere aber gibt in den besten Werken der Zeit den Gesten dieser Menschen von so unbezweifelbarer Realität trotz aller Reizlosigkeit etwas sehr Eindrucksvolles. Man fühlt die Körpersprache einer neuen heraufkommenden Menschlichkeit, die noch keine Muße gehabt hat, schön zu werden, aber doch auch nichts Gemeines mehr an sich trägt. Es überrascht nicht, wenn diese Generation auf ihrer Höhe dann Werke hervorbringt, die neben Befangenem und Unbeholfenem schon einen gewissen Adel der Bewegung zeigen, wie die schonenden Zärtlichkeiten, mit der in Sterzing und bei dem Marientod des Meisters Bertram sich die Hand des Johannes auf den Arm der

1) Wir sprechen hier vor allem von der Malerei: in ihr tritt das Neue zuerst und zwar gleichzeitig an verschiedenen Orten hervor. Wie ungleichmäßig die Verhältnisse in der Schnitzplastik liegen und wie hier erst eine vollkommene Durchforschung des Materials zur rechten Einsicht führeu kann, zeigt ein Vergleich der nieder- und der oberdeutschen Bildschnitzerei.

Maria legt; zuweilen freilich unter erneuter Mitwirkung gotischer Rhythmik. Anderseits liegt in dem starken, noch ungeklärten Raum- und Körperempfinden der Generation auch schon die Vorbedingung für jene barocken Steigerungen, die dann später bei Pacher unter dem Einfluß Mantegnas der Gebärde und Miene eine gewaltsame und metallene Härte mitteilen.

So wenig das Allgemeine jener ersten Generation mit dem Schlagwort Naturalismus erledigt ist, so wenig fehlt in ihr die naturalistische Opposition gegen die Idealität der früheren Zeit. Es genügt hier, auf den Meister der Berliner Passionstafeln von 1437 hinzuweisen. Sein Gegenpol unter den Zeitgenossen, der einzige, der direkt aus dem Stil seiner Vorgänger innerhalb der kölnischen Schule heraus eine flächenhafte Monumentalität entfaltete, Stephan Lochner, verläßt auch in der Gebärde nie den Kreis vornehmer zarter Menschlichkeit und steigert nur das gefühlvolle Wesen der Schule zur Einfachheit, die mit neuen und lebensnäheren Mitteln redet. So adelt er auch die realistische Gebärde, wo er sie anwendet, wie etwa die Art, in der seine drei Könige den Hut vor die Brust halten, nichts bürgerlich Befangenes hat, sondern einen unbefangenen, bescheidenen Anstand ausdrückt.

Im allgemeinen empfangen die Gesten ihren Charakter noch nicht davon, daß sie alle individuell wären, sondern davon, daß lauter Individuen sie ausführen. Das Persönliche der Physiognomie reflektiert auch auf die traditionelle Geste. Wenn jetzt sich die schweren Hände zum Gebet einander nähern oder wie in unsicherer Erinnerung an die Orantengeste mit den gespreizten, in ihrer Form scharf bezeichneten Fingern sich gegen die Erde ausbreiten, so wirkt das völlig neu, ebenso das körperliche Ineinanderpressen der Finger im Schmerz, das von dem leisen Ineinanderlegen des Betenden geschieden wird. Wenn die alte symbolische Geste des Mundverhüllens so gegeben wird, daß ein heftig vor den Mund gepreßtes Tuch gleichsam den Schrei zurückhält, so haben wir wieder das Gleiche: realistisches Neuerleben der allmählich zeichenhaft gewordenen, überkommenen Geste. Die stärksten Neuerwerbungen macht die Mimik. Hier spielt freilich auch die neue individuelle Physiognomie mit. So würden etwa die Grimassen der Schergen auf den Berliner Tafeln, ihr Fletschen, ihr Grinsen, das Verschieben des Untergesichts nicht so graß-bestialisch wirken ohne die karikierende Verstärkung durch physiognomische Anomalien wie die entstellenden Hauer und ohne die Tatsache, daß sich alles auf besonders gemeinen und stumpfen Zügen abspielt. Aber es wird doch überhaupt bei der Darstellung der Affekte, des Staunens, der Angst, der Wut, der Schadenfreude, beim Weinen und Lachen weit über das hinausgegangen, was lange an traditionellen Zeichen dafür genügen mußte. Ganz besonders jedoch hat der Blick eine völlig neue Be-

deutung bekommen: nach der Seite der Energie und der Wildheit. Die neue körperhafte Modellierung des Gesichts wirkte auch in dieser Richtung.

Mit einem letzten großen Aufschwung mittelalterlichen Empfindens überschwemmt ja nach der Mitte des Jahrhunderts die Spätgotik[1]) den Erwerb der vorangegangenen Generation: mit ihrer reichen dekorativen Empfindung, der krausen Flächenfüllung, der verwirrenden, linearen Unruhe, dem knitternden, rieselnden Faltenwurf und dem blitzenden Materialreichtum. Sie läßt auch in der Gebärdung alle die Stilnuancen und Wandlungen erkennen, die ihr dekorativ orientierter Sinn erlebt hat, bis zum preziösen, gar nicht mehr an der Wirklichkeit orientierten Manierismus. Dabei aber weiß sie doch immer neue Individualismen in ihren Stil einzubeziehen. Eine wirklich genaue Analyse der Gebärde in diesem Zeitraum wird — besonders bei der Begrenzung dieser skizzenhaften Betrachtung — fast unmöglich durch die unabsehbare, widerspruchsvolle Fülle der Produktion. Die charakteristisch hervorstechenden, typischen Züge und wenige repräsentative Beispiele müssen genügen. Die besondere Artung, die die Gebärde innerhalb der verschiedenen Lokalschulen hat — sie ist anders im nüchternen, aktiven Franken, anders bei den beschaulichen, das Seelenvolle suchenden Schwaben, anders bei der harten Brixener Schule, anders in dem so stark niederländisch beeinflußten Köln — erschwert weiterhin die zusammenfassende Besprechung. Dazu kommen die starken Abstufungen künstlerischer Selbständigkeit, die jetzt aller Orten der Drang zur Verbreitung und Vervielfältigung der Werke zeitigt. Reifes und Selbständiges wird überall von dem Schematisch-Handwerklichen überwuchert. Schnitzaltäre, Holzschnittfolgen und Illustrationen zeigen dies Durcheinander besonders. Das gilt wie für alles andere auch für die Gebärdung. Dennoch läßt sich wohl einiges ganz Allgemeine andeuten[2]).

Charakterisiert wird die Geste des späten 15. Jahrhunderts durch eine vom spätgotischen Stil bedingte verwirrende Häufung des Ausdrucks überhaupt; weiter durch das Anwachsen eines klein-

1) Vgl. besonders H Wölfflin, Die Kunst Albrecht Dürers (München 1905).

2) In diesem Abschnitt wird es besonders fühlbar, wie mißlich es ist, die Ausdrucksgeste aus dem künstlerischen Zusammenhang der Werke isolieren zu müssen. Denn gerade in der Spätgotik wirkt soviel ausdrucksmäßig, was nicht direkt Ausdrucksbewegung ist, daß erst durch den Zusammenhang damit die Gesten sprechen. Die seelische Sprache des spätgotischen lebendigen Gefältels, des bewegten Lineaments ist bekannt; oft sind es aber auch unwillkürliche Stellungen, Lagerungen der Glieder, die als Ausdruck wirken. Solche Betrachtung, wie sie z. B. Wölfflin bei Gelegenheit einer Dürerschen Beweinung über die Lage der toten Hand Christi anstellt, müßte in großem Maßstab bei der gesamten Kunst der Spätgotik und der Renaissance angestellt werden, ehe eine Betrachtung wie die unsere auch im rein ästhetischen Sinne ausreichend sein könnte.

bürgerlichen, gefühlvollen Wesens, besonders in der Jugend- und Leidensgeschichte Christi und in den Szenen des Marienlebens; ferner durch die starke Zunahme bald mehr natürlicher, bald mehr verfeinernd-preziöser Details; endlich durch die größere Bedeutung des Momentan-Unwillkürlichen.

Bekannt ist ja das Interesse der Zeit für Marter- und Sterbeszenen: dem entspricht das ungeheure Anwachsen der Klage- und Mitleidsgebärde. Zum Teil hängt das auch mit der Vorliebe der Zeit für die volkreiche, gefüllte Szenerie zusammen: man muß alle diese Menschen beschäftigen. Das bedeutet aber auch jetzt noch keineswegs lauter neue Gesten, vielmehr nur ein absolutes Verfügen über die ganze mittelalterliche Instrumentation der Klageszenen. Nun werden auch wiederum, wie schon früher in geringerem Maße zu konstatieren war, die Gesten aus Szenen, in denen sie sonst stabil erschienen, in andere, die man nun gefühlvoller gestaltet (so etwa Maria und Johannes in der Kreuztragungsszene), oder in andere, die man jetzt erst entwickelt (die neuen Szenen der Passionsfolge), übernommen. In der gleichen Richtung wirkt auch jetzt das gebräuchliche Zusammenschieben mehrerer Szenen auf ein Bild. Dasselbe, was von den Schmerzgebärden gilt, ist auch von den früher nur auf eine Szene beschränkten Hohn- und Grausamkeitsgesten und -mienen zu sagen.

Charakteristisch für das larmoyante Wesen der Zeit ist etwa die neue Gestaltung der Ohnmacht Marias am Kreuz. Neben das bisher Gebräuchliche tritt nämlich jetzt ein klägliches Dastehen mit einknickenden Knien und schiefer Haltung des Oberkörpers oder Kopfes[1]), während die Hände in einer der typischen Klagegesten beschäftigt sind. Was über die geringe Distanz der tröstenden Frauen von der Gottesmutter für das 14. Jahrhundert gesagt wurde, gilt jetzt erst recht; sie sind oft nicht mehr als gute Nachbarinnen, zuweilen verflechten sie ihre Hände mit den herabsinkenden Händen Marias. Dieses betuliche Wesen macht auch die andern Passionsszenen der Zeit oft kleinbürgerlich, während es den Jugendszenen einen intim traulichen Zug gibt. Für Johannes und Magdalena werden auch jetzt noch die leidenschaftlicheren und interessanteren Haltungen reserviert; aber selbst ein so fein empfindender Quattrocentist, wie J. Syrlin d. J. findet ein Ausreiben des Auges mit dem Handrücken für Johannes nicht zu niedrig gegriffen. Die Manieristen der Spätgotik lösen dies kleinbürgerliche Wesen übrigens meist durch ein krampfiges, den Schmerz zur Schau stellendes Winden und Renken der Glieder ab oder durch nervöse detaillierte Feinheit, während die Stimmung des letzten Jahrzehnts bei einigen

1) Diese schräge Kopfhaltung ist ein beliebtes Ausdrucksmittel der Zeit auch als Zeichen der Huld und des Anteils.

Meistern, noch im Rahmen der bürgerlichen Empfindung, wieder auf eine schlichtere und würdevollere Äußerung hinzielt, bei andern (schon vor dem italienischen Einfluß) auf die neue, für die Renaissance charakteristische leidenschaftliche Haltung. Wie fein ein Spätgotiker zuweilen durch die Komposition traditionelle Gebärden lyrisch neu betont, dafür ist etwa Riemenschneiders Himmelfahrt Mariä ein Beispiel, wo die betend gehobene überfeine Hand des Johannes der enteilenden Maria unwillkürlich nachzutasten scheint. Der seelenvolle Blick: Auge in Auge zwischen dem Tod und dem Jüngling beim Meister des Amsterdamer Kabinetts hat seinesgleichen kaum in der früheren deutschen Kunst[1]).

In dieser Zeit vielfiguriger Bilder muß sich naturgemäß auch die soziale Gebärde, die früher auf wenige Zeichen beschränkt war, ausgestalten.

Bei den Gesten und Mienen der Grausamkeit und des Hohnes, in denen sich der Stoff- und Reizhunger der Generation nach der dem Sentimentalen entgegengesetzten Richtung genug tut, geht man oft bis zur Unflätigkeit, und es ist nicht immer nur ein naturalistischer Hang, sondern oft gerade eine dekorative Steigerungslust, die das bewirkt. Die sakrale Geste früherer Epoche wandelt sich ins Bürgerlich-Gemütliche; die Kindheitsszenen bieten hierzu genug Beispiele: so das Rücken und Lüften des Hutes bei den drei Königen statt der abgelegten Krone, das Handgeben und Handküssen statt der Umarmung bei der Heimsuchung, die vielen anmutigen kleinen Züge elterlicher Zärtlichkeit bei den Sippenbildern. Vielfach sind auch jetzt noch die neu wirkenden Gesten nur in neuem Sinne empfundene Überlieferung. Daneben sind aber doch auch viele neu gefundene Gebärden da. Wie vielfältig und neu sind etwa jetzt die Gesten des Diskutierens und Redens und die der Überraschung, des Schrecks und der Scheu: wenn die geöffneten Hände ruckartig emporfahren als wollten sie sich zusammenschlagen, oder wenn eine aufgestützte Hand mit nervöser Fingerbewegung emporzuckt, wenn die scharf modellierte Hand mit kräftiger Gebärde zornig oder nachdenklich in den Bart greift usf. Wie stimmt vor allem die ganze Haltung des Körpers zu der einzelnen Geste! Jetzt erst beginnt recht eigentlich die Kunst, der Gebärde physiognomische Individualisation zu geben: die Geste von Mann und Weib, Greis und Kind anders herauskommen zu lassen. Neu sind in den Klagegebärden die verschiedene Form des Händefaltens mit umgebrochenem Handgelenk, das Dastehen mit herabgesenkten gefalteten Händen, die Handrücken nach außen, als Zeichen der Andacht, das Hände-

1) Das überfeinert Seelenzarte ist ja am vollkommensten in der Formensprache Schongauers lebendig, von dem man gesagt hat, der Beschauer glaube, die Nasenflügel seiner Gestalten vibrieren zu sehen.

winden, wobei die Handteller nach außen kommen usw. Das Umarmen des Kreuzstammes oder auch das Emporfalten der Hände am Kreuz ist ja geradezu bezeichnend für den Kreuzigungstypus mancher Schulen. Sehr wechselvoll sind in den Vesperbildern die Zärtlichkeits- und Schmerzgesten der um den Leichnam Bemühten verteilt und variiert: das Küssen des Gesichts, das Aufnehmen der Hand, das Empfangen des herabsinkenden Armes bei der Kreuzabnahme, das Umschlingen der Füße, das Sichherabbeugen über den Körper; selten wohl so groß und ergreifend wie auf dem Kraftschen Relief des Nürnberger Johanneskirchhofs in der Art, wie die knieende Frau mit zurückgelegtem Kopf an den eben ins Grab Gesenkten herandrängt, um den letzten Kuß zu nehmen, oder auf dem Altar in Calcar, wo die knieende Magdalena sich vorwärtsreißt. Dem Charakter der Zeit entsprechen die großen Klagegesten, die den ganzen Körper ergreifen: das Ringen der Hände über dem Kopf, das Sichzubodenwerfen, das Emporschleudern und Ausstrecken der Arme ganz gewiß nicht. Jedenfalls sind sie kaum je bildwirksam; völlig verschwunden sind sie anderseits keineswegs. Ganz realistisch neu ist die Mienensprache. Die neue Mimik des Mundes, ein ausdrucksvolles Spiel der Wangenmuskeln ergänzen die gebräuchlicheren Mienen. Das Weinen wird oft sehr realistisch dargestellt; die glitzernden Tränen sind aber nicht nur Genauigkeitsangabe, sondern auch dekoratives Mittel, ebenso wie der Materialreichtum der Kleidung (beim Bartholomäus-Meister). Das Öffnen und Schließen der Augenlider wird als neues Ausdrucksmittel gehandhabt; so paßt sich etwa das etwas kümmerliche Lidersenken und Zusammendrücken des Mundes, das jetzt der Maria auch außerhalb der Ohnmacht eignet, ihrer nonnenhaften Haltung und Physiognomie an. Blick und Gesamtausdruck umspannen eine sehr reiche Skala von Empfindungen, die hier aufzuzählen zwecklos wäre. Wie der Weg vom allgemein gehaltenen Ausdruckskopf zum belebten Charakterkopf geht, hat die Forschung an einzelnen Meistern bereits aufgezeigt. Am Ende dieses Zeitabschnittes erhält auch der geringere Künstler eine überreiche Fülle mimischer Ausdrucksmöglichkeiten als erlernbaren Besitz. Wenn das individuelle, kräftig Natürliche in Geste und Mienenspiel, das intim Zierliche, das verfeinert Seelenvolle der Erwerb dieser Zeit ist, bürgerliche Rührseligkeit, plebejische Natürlichkeit auf der einen Seite, preziöser Manierismus auf der andern, ihre Gefahr, so fehlt es ihr fast völlig an dem Ausdruck der großen Leidenschaft. Die stille Hoheit der Erscheinung wie die volle pathetische Kraft des Ausdrucks sind ihr bis zum letzten Jahrzehnt des Jahrhunderts im allgemeinen fremd. Hier muß erst eine neue Empfindungsweise den Umschwung bringen, die in dem von Italien beeinflußten Dürer ihren stärksten Ausdruck hat.

Wir stehen am Ende unserer vergleichenden Betrachtung der Gestik, wie sie auf dem geistlichen Theater, im geistlichen Epos und in der geistlichen Bildkunst des deutschen Mittelalters sich gestaltete, und als Ergebnis bleibt die Feststellung: die Entwicklung vollzieht sich jedesmal unter völlig andern Bedingungen, sie geht auf grundverschiedenen Wegen und gelangt im ganzen zu durchaus verschiedenen Zielen. Wohl ist ihnen allen gemeinsam die mittelalterliche Gebundenheit durch die Überlieferung und die Abneigung dagegen, sich durch stete Wirklichkeitsbeobachtung zu erneuern; die bildende Kunst aber bleibt, trotz ihrer Verarbeitung altüberlieferten Gutes und der inneren Stetigkeit ihrer Geberdentradition, auch in dieser Beziehung für sich allein: sie steht auf einer wirklichen Kunsthöhe, wie sie weder das christliche Epos noch das Theater auch nur annähernd erreicht haben, und entwickelt daher entsprechend ihrem inneren Verhältnis zur Sichtbarkeit in ihren grossen Augenblicken gerade die Erscheinungsform der Geberde zu einer Kunstwahrheit, von der naturgemäß in die andern Gattungen nichts eingehen kann. Die Folge davon aber ist die, daß, während sonst zwischen den drei Kunstgebieten mancherlei Austausch stattfinden kann, während namentlich die gegenseitige Anregung von Theater und bildender Kunst mannigfach ins Auge fällt[1]), eine solche Einwirkung der Künste aufeinander hinsichtlich der Gebärdensprache im allgemeinen ziemlich ausgeschlossen ist. Die paar ganz seltenen Ausnahmefälle bestätigen nur die Regel: so wenn Otfrid, der sich ja öfter durch die bildende Kunst beeinflussen läßt, gelegentlich auch einmal eine nicht literarische Geste von dorther übernimmt, und so gibt es auch einige Fälle, in denen gegen die Bibel oder wenigstens ohne daß die Bibel eine direkte Anregung böte, das Theater dieselbe Geste wie die bildende Kunst hat. Zwei solcher Übereinstimmungen seien hier angeführt — mag sein, daß eine vergleichende Betrachtung, die statt, wie es hier geschehen, den Blick auf das Ganze zu richten, die einzelnen Szenen gesondert behandelte, noch einige weitere Fälle ermitteln würde. Bei der Verehrung des Christkindes durch die Magier pflegt einer der drei, sowohl auf dem Theater wie in

1) Wichtige Arbeiten: C. Meyer, Geistliches Schauspiel und kirchliche Kunst: Vierteljahrschr. f. Kultur und Litt. d. Renaissance 1 (1886), S. 183 ff.; P. Weber, Geistl. Schauspiel u. bild. Kunst (Stuttgart 1894); K. Tscheuschner, Die deutsche Passionsbühne u. d. dtsche Malerei des 15. u. 16. Jh. in ihren Wechselbeziehungen: Repertorium f. Kunstwiss. 27 (1905) und 28 (1906); E. Mâle, L'art religieux de la fin du moyen âge en France (Paris 1908); Creizenach Bd. 1, 2. Aufl. (1911), S. 214 ff. Auf das Problem der Gebärdensprache geht keine dieser Arbeiten ein. — Einen trefflichen ersten Orientierungsversuch für das Verhältnis von Poesie und Bildkunst (ohne Beschränkung auf das geistliche Gebiet) bietet F. Panzer, Dichtung u. bild. Kunst des dtschen MA. in ihren Wechselbeziehungen: Neue Jahrbücher f. d. klass. Altert., Gesch und dtsche. Litt. 13 (1904), S. 135—61.

den bildlichen Darstellungen, mit erhobener Hand nach dem Sterne zu weisen, und mit der gleichen Geste zeigt häufig hier wie dort der Zenturio nach Christi Tode empor nach dem Manne am Kreuz, in dem er Gottes Sohn erkennt. Da aber diese Hinweisgebärde zu den sowohl theatralisch wie bildlich zulässigen Gesten gehört und der Wortlaut der Bibel (*ecce stella* und namentlich *hic* . .) die Anwendung der Gebärde sehr nahelegt, braucht es sich hier nicht um einen unmittelbaren Zusammenhang zu handeln[1]), sondern beide Künste können hier unabhängig voneinander zu dem gleichen Ergebnis gekommen sein. Im übrigen bleibt die biblisch-liturgische Ausdruckskunst des Theaters in ihrer Spärlichkeit und Strenge bewahrt.

Die Schauspielkunst des ausgehenden Mittelalters.

Bleibt — bis schließlich in der zweiten Hälfte des fünfzehnten Jahrhunderts das neue Blut dieser Zeit zu stürmisch pulsiert, als

1) H. Kehrer (Die heiligen drei Könige in Literatur und Kunst. Leipzig 1908). 2, S. 159 ff.) will allerdings einen direkten Zusammenhang beweisen: eine Abhängigkeit der jüngeren Darstellungen der Dreikönigsszene in der Bildkunst von der Aufführung des Dreikönigsspiels, und zwar eben auf Grund von Übereinstimmungen in der Gestik; die Darlegungen des sonst offenbar ausgezeichneten Buches vermögen aber schwerlich von der Notwendigkeit einer solchen Annahme zu überzeugen. Die Darstellungen der Szene in der französischen Bildkunst zeigen seit etwa 1170 einen neuen Grundtypus, dem man sich dann später auch anderwärts anschließt: der erste König kniet jetzt, während er früher das Knie nur neigte, der zweite deutet mit erhobener Hand nach dem Stern; in Frankreich haben die Dreikönigspiele ihren Ursprung, und ihnen, so meint K., hat die bildende Kunst damals sowohl das Knien wie das Hindeuten entnommen. Dem ist dreierlei entgegenzuhalten. 1) Daß die in der szenischen Bemerkung übrigens nur eines Spieltextes erwähnte genuflexio auf dem Theater wirkliches Niederknien und nicht bloße inclinatio bedeutet, ist durch nichts zu erweisen (vgl. o. S. 204; noch weniger das von K. ebenfalls behauptete Hochheben des Geschenks durch den König); umgekehrt mußte auch erst gezeigt werden, daß die Wandlung der inclinatio in das Knien nicht einer allgemeinen bildkünstlerischen Neigung jener Periode entstammt. 2) Die Deutgebärde läßt sich auch schon vor jenem von K. für entscheidend gehaltenen Zeitpunkt und an anderm Orte nachweisen: in dem englischen Albanipsalter v. J. 1114 (vgl. K.s Abbildung 137) und auf der von K. nicht erwähnten deutschen Elfenbeintafel des Berliner Museums (Voeges Kat. Nr. 40), die jedenfalls aus dem 11. Jh. stammt. Und 3) nach jener Theorie, daß das Mutterland des Spiels um 1170 die heimische Bildkunst beeinflußt habe, sollte man annehmen, daß das Spiel eben damals sich entwickelt habe; tatsächlich aber existiert es damals, wie auch K. selbst (1, S. 55 ff.) auseinandersetzt, schon seit mehr als 100 Jahren und nicht nur in Frankreich, sondern auch anderwärts. Es ist demnach sehr wohl möglich, daß wir nicht erst eine so komplizierte Übertragung des Einfachen anzunehmen brauchen, daß vielmehr ein bildender Künstler aus erneuter Ausnutzung der Matthäusstelle und aus rein bildkünstlerischer Gestaltungskraft heraus auf die Verwendung jener emporzeigenden Gebärde gekommen ist. — Aber auch wenn K.s Hypothese zu Recht bestehen sollte, handelt es sich nur um Einwirkung des Theaters auf die bildende Kunst, nicht um das in unserer Darstellung für die Gebärdensprache besonders geleugnete umgekehrte Verhältnis. Und ferner: selbst wenn wir auf Grund der K.schen Anschauung die jüngeren Dreikönigsskulpturen und -bilder als Spiegelbilder der Theateraufführung benutzen könnten, würden sie uns nichts anderes lehren als was wir schon wissen: die Verwendung der „labilen Gesten“ an allen geeigneten Stellen.

daß ihm gegenüber die strenge und stille Art des Theaters sich noch vollständig die alte Ruhe bewahren konnte. Es wird eine Bresche gelegt, und bezeichnenderweise ist die Stelle, an der der erste siegreiche Angriff erfolgt, dieselbe, an der einst Jahrhunderte vorher eine Umwälzung in der Gebärdensprache der geistlichen Epik erfolgt war, dieselbe, an der auch in der bildenden Kunst des ausgehenden Mittelalters in jenem Zusammentreffen von Alt und Neu die stärkste Pathetik zum Ausdruck kam. Diese Stelle ist die Marienklage. Daß hier am leichtesten auch in der theatralischen Darstellung Konzessionen ans Moderne gemacht werden konnten, ist durchaus begreiflich: hier fehlt jene kanonische Grundlage, die sonst immer wieder die Einhaltung der strengen Art sich erzwang — diese Marienklagen führen ja nicht auf die Bibel, sondern auf jene späte lateinische Literatur des zwölften Jahrhunderts ihren Ursprung zurück und sind nicht immer dem Ganzen des Passionsspiels eingefügt, sondern haben zunächst auch ein selbständiges Dasein als eigene kurze Spiele. Zunächst freilich hält auch hier die Gebärdensprache den strengen Stil der mittelalterlichen Theaterkunst gegenüber der Pathetik der erzählenden Grundlage fest, während offenbar in der Gesamtanlage der Vorführung ein starker Einfluß der erzählenden Kunst und der bildenden Kunst und ihrer in den Beweinungsbildern gipfelnden Darstellungen der Schmerzen Mariä in einer Wechselwirkung vorliegt, die noch der zusammenfassenden Betrachtung harrt[1]). In der zweiten Hälfte des fünfzehnten Jahrhunderts aber wird auch der darstellerische Gefühlsausdruck vom Geist des Pathos ergriffen, und die ausgeprägteste Form der neuen Darstellungsmethode liegt in der niederdeutschen Bordesholmer Marienklage vor uns[2]), die aus dem Jahre 1475 oder 1476 stammt. Hier finden wir neben dem theatralisch auch sonst Gebräuchlichen, neben dem *genubus flexis*, dem *elevat oculos*, der *vox lacrimabilis* usw., in den szenischen Bemerkungen auch völlig Neues: nicht nur taucht das lange beseitigte *prosternere se ad terram* hier wieder auf und zwar diesmal nicht als Zeichen der Anbetung, sondern als Ausdruck für den furchtbarsten Schmerz der Maria, es erscheinen vielmehr zur Kennzeichnung des Schmerzes immer wieder die bisher völlig verpönten Vorschriften *elevat brachia* und *plangit cum manibus*. Hier sind die Scheidewände zwischen der theatralischen Gestikulation und

1) Die Abhängigkeit der dramatischen Gedichte Deutschlands von jener epischen Darstellung des 13. Jh. „Unser Frauen Klage“ ist nachgewiesen von Schönbach, Über Marienklagen (Graz 1875); vgl. ferner W. Meyer, Carmina Burana (Berlin 1901), S. 68ff. Ein gelegentlicher Hinweis auf den Zusammenhang der dramatischen Aufführung mit der bildenden Kunst in Italien bei Creizenach I (1. Aufl.), S. 316, Anm. 1.

2) Sie ist neu herausgegeben von G. Kühl: JbVNiederdSprachf. 24 (1898), S. 1ff., — leider kommt in der Einleitung das Theatergeschichtliche sehr zu kurz.

den auf den Bildern und in der geistlichen Erzählung herrschenden Ausdrucksart wenigstens an einer Stelle niedergelegt; wie sehr man sich dessen bewußt ist, damit gefährliches Neuland betreten zu haben, zeigt die umfangreiche lateinische, auch sonst theatergeschichtlich sehr interessante Vorrede der Bordesholmer Klage, in der es heißt: *Aliquando beata virgo expandit brachia sua, aliquando leuat manus suas ad filium cum oculis; omnia cum moderamine.* Keineswegs aber darf man glauben, daß diese Bordesholmer Klage nur eine vereinzelte Erscheinung sei: Spuren einer Beeinflussung des Schmerzensausdrucks finden sich auch in der Marienklage von Wolfenbüttel, und die lebhafte Trauersprache der Hände ist auch in der Trierer Marienklage hervorgehoben. Indem nun das Alsfelder Passionsspiel, das dem Ende des 15. Jahrhunderts angehört, sich diese Trierer Marienklage verarbeitet einverleibte, hält das entscheidende *plangendo cum manibus* ebenso wie das *se ad terram residendo* der Maria und ähnlichen dem Epos und den Gemälden nahestehenden Vorschriften auch in die szenischen Vorschriften des großen geistlichen Dramas seinen Einzug — allerdings auch hier eben nur in dem Bezirk der Passionsklagen, während der allgemeine Charakter der Gestikulation der alte bleibt. Daß es sich dabei um einen symptomatischen Hergang handelt, zeigt der Sterzing-Pfarrkircher-Passion oder sein Urbild aus dem Ausgang des 15. Jahrhunderts, wo ebenfalls an Christi Kreuz Maria ihren Kummer *expansis manibus* austönen läßt; hier allerdings ohne daß wir die der Einschmuggelung zugrunde liegende Marienklage schon nachzuweisen vermöchten.

Nachdem nun aber jetzt einmal an einer Stelle der Bann der biblisch-liturgischen Gebärdenstrenge gebrochen ist, kann nun endlich der Versuch gewagt werden, jenem Geist beginnender Individualisierung, Wirklichkeitsberücksichtigung und Pathetik, der uns in der bildenden Kunst des ausgehenden Mittelalters entgegentrat, auch auf dem Theater Eingang zu verschaffen. Freilich haben wir dafür nur ein einziges Beispiel: das Donaueschinger Passionsspiel, in bezug auf dessen Entstehung man nur sagen kann, daß es der Schrift nach noch ins 15. Jahrhundert gesetzt wird[1]. Hier sind nun freilich auch noch keineswegs alle Bande frommer Scheu gelöst; so gut wie auf den spätmittelalterlichen Bildern jene alte Gebärdensprache sich neben den modernen Elementen erhält, so gut bleiben auch hier auf dem Theater die gewohnten Seelenzeichen: Seufzer und Murmeln; Knien, Sichbücken, Fußkuß, Winken, mit dem Finger hinzeigen (sehr häufig!) und dergleichen mehr. Daneben aber tritt nun das Neue ganz deutlich zutage. Das Agieren

1) Auch die neue Arbeit von Dinges (Breslau 1910) gibt keine weiteren Aufschlüsse.

mit Armen und Händen zum Zeichen der Trauer findet sich freilich nur einmal angedeutet, aber das Ausstrecken der Arme im brünstigen Gebet ist hier nun in Übereinstimmung mit der Liturgie und der bildenden Kunst häufig verwandt, das früher vermiedene Zubodenstürzen wird hier neubelebt, und etwa in der Ölbergszene zeigt sich in voller Übereinstimmung mit der Darstellung des geistlichen Erzählers unter Benutzung aller sonst als ungeeignet verschmähten Quellenandeutungen die stärkste Pathetik: *denn gat der Salvator zum dritten mal von inen an den Ölberg vnd falt nider vff das antlit crützwiss eins guten paternosters lang, denn richt er sich zitternde mit vff gehepten handen, vnd sol im der blutig schweiß vss gan, vnd mit forchtsamlicher stim facht er also zitternde an.* So sinkt auch Maria am Kreuz mit großem Ächzen und Jammern nieder. Zu solcher erweiterten Pathetik kommt endlich Naturalistisch-Individualistisches der neuen Zeit, zum Teil dem Leben, zum Teil aber auch den Bildern abgesehen: so wenn die Wächter bei Christi Auferstehung ohne Anregung der Quelle und eher beinahe im Gegensatz zu ihr — erschreckt emporfahren. Schreck wird auch dadurch ausgedrückt, daß der Betreffende etwas fallen läßt; Jesus wischt die Augen bei seiner Trauer um Lazarus; Petrus zuckt mit dem Fuß, den der Herr ihm waschen will; Maria Magdalene *stost das spil frävenlich von ir vnd wust vff . . .* Man droht mit der Hand, man stößt jemand mit der Hand von sich, man macht mit der Hand ein Kreuz, man nimmt einen teuren Menschen freundlich bei der Hand und so fort. All das ist hier durchaus neu; und wie auf den Gemälden kann nun Alt und Neu auch miteinander unmittelbar verbunden sein: *Cayphas wust vff sölliche des Salvators wort zornklich vnd facht an seine kleider zerrissen.*

Mit dieser Entschiedenheit der Modernisierung steht das Donaueschinger Spiel allerdings allein; auch die Tiroler Passionsspielbearbeitungen des 16. Jahrhunderts (z. B. Hall 1511?, Brixen 1521) weisen wohl den älteren Vorgängen gegenüber einige der neuen Züge auf, halten im Ganzen aber doch mehr die konservative Art des alten Spieles fest.

Und nun dürfen wir wieder einlenken in den Hauptweg unserer Untersuchung und uns fragen: wie steht die Gebärdensprache des Hans Sachsischen Theaters zu der des mittelalterlichen Theaters: zu ihrer gewöhnlichen, sparsamen, biblisch-liturgischen Art und zu jener nicht ganz unwesentlich modernisierenden Form, die wir soeben ganz am Ausgang des Mittelalters beobachten konnten?

Die Gebärdensprache der Meistersingerbühne.

Versuchen wir demgemäß zunächst die Gebärdensprache der Hans Sachsischen Meistersingerbühne in sich zu überschauen, so fällt zu allererst der gelegentlich schon einmal hervorgehobene

Mangel an Gesichtsmimik auf. Nur in bezug auf den Blick finden sich einige szenische Vorschriften. Auch sie sind aber nur recht spärlich. Ferner: es ist eigentlich nur in einem einzigen Drama an zwei Stellen direkte seelische Charakteristik des Blicks gegeben: KG. 15, S. 41 (1557): *Saul . . . sicht düsterlich* und S. 55 *Saul sicht dückisch*[1]). Sonst handelt es sich um Kennzeichnung der Blickrichtung — in manchen Fällen dabei um reine Aktion: das *scharffe, starcke, fleissige* Ansehen zum Zweck des Erkennens, das, mit einer Bewegung des ganzen Körpers verbundene *Vmb sich*-Sehen beim Suchen usw.; gelegentlich, wenn jemand (KG. 11, S. 408) *sicht vmb verzagt*, handelt es sich um ein Verhalten, das in der Mitte steht zwischen Kennzeichnung der Situation und psychischer Charakteristik. So bleibt für den eigentlich seelischen Ausdruck nicht viel übrig, und auch dann ist das Mimische kaum ganz isoliert: wenn hier und da die Scham durch *vndter sich sehen*, die Andacht und Verwandtes nicht ganz selten durch *über sich sehen* angedeutet wird, so kommt jedenfalls die Haltung des Kopfes dem Blick zu Hilfe, ebenso wenn gelegentlich (KG. 11, S. 263) Verlegene *einander ansehen*. Im ganzen also eine ganz auffallend geringe Rolle des Gesichtsausdrucks; die Haltung des Kopfes für sich allein kommt, wenn wir von hier und da einmal vorgeschriebenem Kopfschütteln und Kopfnicken absehen, ebenfalls nicht in Betracht. Ganz isoliert ist es, daß zum Zeichen der Wut im Jüngsten Gericht 1558 (KG. 11, S. 415) Satanas ausspeit[2]).

Etwas häufiger ist die Verwertung des ganzen Körpers und im besonderen der Beine — aber eine irgendwie entscheidende Rolle spielen auch die Ausdrucksbewegungen dieser Art nicht. Von der aus einer vorgeschriebenen Stimmung heraus zu leistenden Nuanzierung des Ganzen ist in anderm Zusammenhang schon oben (S. 147 ff.) die Rede gewesen, und ganz außerhalb der Betrachtung der Schauspielkunst ist (S. 47) bereits davon gesprochen, daß der Nürnberger Darsteller die traurige Gemütslage der von ihm verkörperten Person auf die einfachste Weise zur Anschauung bringt: indem er auf dem Chorstuhl Platz nimmt. Das sehr oft geforderte Sichneigen ist die bei Hans Sachs gewöhnliche Form der Begrüßung, ohne eigentlich seelischen Nebeninhalt. In den biblischen Dramen wird hin und wieder bei einer göttlichen Erscheinung, die ja vom biblischen Text gelehrte, völlige Niederwerfung des Körpers ge-

1) Das *sicht ernstlich*, des 1559 (KG. 15, S. 110) in der erweiterten Esther gebraucht wird, ist nur ein Rest des *sicht sie ernstlich an* aus der ersten Esther von 1536 (KG. 1, S. 122), kommt also für die klassische Zeit nicht voll in Betracht; damals, in der Frühzeit, auch (1546, KG. 2, S. 53) einmal: *sicht im sehnlich nach*.

2) Mit dem zweiten Fall, dem Ausspeien Hamans in der erweiterten Esther (KG. 15, S. 106) steht es wie mit dem ernstlichen Blick (vgl. oben Anm. 1): es ist ein Überbleibsel der alten Esther von 1536 (KG. 1, S. 119).

fordert: man *felt auff sein angesicht,* und ein paarmal (KG. 10, S. 277, 337), im Anschluß an die biblische Vorlage des Dichters, fällt man auch vor Kummer oder Angst auf die Erde. Auf seine weltlichen Dramen hat Hans Sachs derartiges nur ganz ausnahmsweise übertragen: Fortunat (1553, KG. 12, S. 199) küßt vor dem Sultan, den er begrüßt, die Erde; trauernde Frauen stürzen auf einen geliebten Toten nieder (Isald, Hekuba, Polixena, auch Krimhild); ohne dieses Sehnen, mit dem teuren Körper sich zu berühren, sinkt nur Melusine (KG. 12, S. 550) vor Kummer *nider zu der erden.* Auf der Grenze zwischen Aktion und Zeichen der Gemütsbewegung steht das hier und da vorkommende Sichumsehen: es bedeutet sowohl das Suchen nach einer Person oder einem Gegenstand wie auch die damit verbundene Verzagtheit. Ganz isoliert aber ist es, daß Belsazar (KG. 11, S. 50) vor Schreck vom Tisch auffährt[1]); ein Aufspringen vor Freude (KG. 2, S. 14) gehört ins Jahr 1530, also in Hans Sachsens Frühzeit. Im übrigen spielt nur das Knien (auf beiden Knien) eine nicht ganz unbeträchtliche Rolle; manchmal in Verbindung mit dem Aufheben der Hände, manchmal aber auch allein verwendet. So gut wie ausnahmslos bedeutet es eine starke Bitte und zwar fast immer Bitte um Begnadigung[2]); die Bitte richtet sich nicht so häufig an Gott wie an Menschen: Könige oder andere Fürsten. Allzuhäufig aber ist auch der Kniefall nicht verwendet — ein charakteristisches Gepräge wird der Nürnberger Schauspielkunst durch die Aktion des ganzen Körpers oder im besondern der Beine auch nicht gegeben, wenn auch jenes fast völlige Ausfallen das Mimischen hier doch kein Seitenstück findet.

Das charakteristische, entscheidende Gepräge gibt vielmehr durchaus die starke Bewegung der Arme und der Hände. Auch hier freilich ist der Reichtum an Gesten und die Differenzierungsmöglichkeit nicht groß, im Gegenteil: die sehr geringe Zahl (es handelt sich um wenig mehr als ein Dutzend) und die Gleichförmigkeit der Anwendung weisen auf eine streng stilisierende Kunst und auf die Berücksichtigung eines Schauspielerpersonals, dessen Leistungen, wie wir schon in anderm Zusammenhang hervorhoben, wesentlich erlernbar sein mußten. Von diesen wenigen, in steter Sicherheit zur Verfügung stehenden Mitteln macht der Dichterregisseur aber verhältnismäßig lebhaften Gebrauch. Und weiter: dafür daß über die bloße Rücksichtnahme auf leichte Erlernbarkeit hinaus eine strenge Stilisierung hier Selbstzweck ist, spricht der Umstand, daß unter den Hand- und Armbewegungen qualitativ und quantitativ diejenigen die wichtigsten sind, die ohne Beteiligung anderer Körperteile lediglich Arme und Hände und zwar in ganz gleich-

1) Das Lendenschüttern und Beinezittern, von dem die Bibel spricht, war theatralisch unverwendbar.

2) Einmal Dank an Gott, einmal Knien vor einem Mönch bei der Beichte.

mäßiger Funktion beide Hände und beide Arme angehen. So stehen im Zentrum der Hans Sachsischen Schauspielkunst sechs Gesten, die sich zu einer Art Bewegungsskala zusammenreihen lassen: Händezusammenlegen, Händeaufheben, Händewinden, Händezusammenschlagen, Armeaufheben, Händeüberdemkopfzusammenschlagen. Und wenn wir zunächst zusammenfassend den seelischen Inhalt feststellen wollen, der mit solchen Mitteln zum Ausdruck gebracht wird, so können wir sagen: es sind die beiden dramatischen Haupttrümpfe, die das Hans Sachsische Drama — wie jedes Drama des 16. Jahrhunderts im letzten Sinne stark rhetorisches Passivitätsdrama — auszuspielen hat, die auch durch jene zentrale Gestenreihe schauspielerisch urgiert werden sollen: rasch eintretendes furchtbares Leid auf der einen, flehentliche Bitte auf der andern Seite.

Es mag charakteristisch sein für die innere Zusammengehörigkeit dieser beiden bedeutsamsten seelischen Akzentuierungen des Hans Sachsischen Dialogs: Jammern und Bitten, daß zwei jener Hauptgesten: das Händezusammenlegen und das Händeaufheben für Klage und für Bitte verwendet werden können; allerdings sind sie auch darüber hinaus noch mehrdeutig: können gelegentlich auch Ehrfurcht, Dank, Freude, auch wohl Reue zum Ausdruck bringen. Die Bitte des Händezusammenlegens (das öfters mit dem himmelwärts gerichteten Blick verbunden erscheint) ist nur Gebet, richtet sich also nur an Gott (oder an Götter); das Händeaufheben dagegen (zuweilen ebenfalls durch den Aufblick, zuweilen auch durch den Kniefall verstärkt) wendet sich sowohl an Gott wie an Könige, hie und da auch auch an minder hochstehende Fürsten. Außerdem unterscheidet sich das Zusammenlegen von dem Emporheben der Hände dadurch, daß die Gemütsbewegung des Bittenden oder Klagenden beim Händezusammenlegen ruhiger zu sein pflegt. Und in der gleichen Richtung bewegt sich nun auch die Tendenz, in der Hans Sachs die noch übrigen Hand- und Armbewegungen unterscheidend anwendet, die zunächst sämtlich für die Bezeichnung des großen Jammers da sind. Je heftiger der Kummer des Redenden, je näher den Affekten der Verzweiflung und des Schreckens, um so heftiger ist die Bewegung, um so weiter die Pose von der normalen Haltung entfernt; so ist es beinahe die Regel, daß der Überbringer einer grauenvollen Nachricht gleich bei dem Auftreten die Hände überm Kopf zusammenschlägt. „Beinahe die Regel" — denn zu einer maschinenmäßigen Anwendung der Vorschriften bringt Hans Sachs es überhaupt nicht. Die Tendenz aber scheint durchaus vorhanden. Besonders deutlich tritt das Bestreben, in solchem Sinne zu steigern, etwa in dem Trauerspiel Jokaste v. J. 1550 (KG. 8, S. 29ff.) hervor. Als die Heldin erfährt, daß ihr Gatte Layos gefallen ist und daß sie den Oedipus zum Manne nehmen

soll, da heißt es von ihr: *sie wint ir hend*, ebenso auch, als dann später Merkur kommt und ihr kündet, daß Oedipus ihr Sohn sei; als der König darauf selbst erscheint und die Entdeckung des Kleinods, das er am Halse trägt, die Richtigkeit der Angabe Merkurs bestätigt, da wird die Bewegung stärker: sie *schlecht ir hend zamen vnd schlecht an ir brust* (es kommt also noch eine Klagebewegung dazu, von der gleich die Rede sein wird); Oedipus aber, auf den nun mit einem Mal das ganze Entsetzen hereinbricht, *schlecht seine hend ob dem kopff zusamen*, und als er sich dann die Augen ausgestochen und das Land verlassen hat, da geht nun auch Jokaste zu dieser heftigsten Bewegung über und *schlecht ir hend ob dem haupt zusamen*. In der Handschrift des Dichters allerdings fehlen die Worte *ob dem haupt* — gewiß soll hiermit der nun gemäßigteren Geste des bloßen Händezusammenlegens schon wieder ein gewisser Rückgang der Entsetzensstimmung angedeutet werden, da der dann folgende Monolog wieder mehr in die ruhige Klage übergeht, mit dem Entschluß zur Übernahme der Regierung endet und durch die szenische Bemerkung beschlossen wird: *Jocasta geht trawrig ab*; eine ähnliche Abdämpfung der Heftigkeit findet sich auch sonst. Alle andern Bewegungen der Hände und der Arme haben neben den eben charakterisierten wieder nur sekundäre Bedeutung; nicht selten erwähnt wird allerdings noch, daß der dauernd Bekümmerte sein Haupt in der Hand hält: eine Pose, die wohl, auch wo sie nicht besonders angeführt wird, stets mit dem öfter erwähnten *sitzt trawrig* verbunden ist. Das Kleiderzerreißen, das Angesichtverhüllen, das eben schon einmal erwähnte Schlagen der Brust — alle diese Gesten Zeichen der großen Trauer, das Brustschlagen auch Ausdruck der Reue, der Ergebung — kommen im ganzen nicht eben häufig und zwar wesentlich nur in den biblischen Dramen vor im Anschluß an den heiligen Text oder doch unter Benutzung dieser von der Bibel überlieferten Trauerzeichen für andere Klagesituationen des biblischen Stoffkreises. Nehmen wir dazu noch das Fingerrecken beim Gelöbnis, das Sichgesegnen, das besonders bei großer Enttäuschung und bei Staunen und Angst, namentlich gelegentlich wirklicher oder vermeintlicher Geistererscheinungen hie und da angewendet wird, und das nicht seltene Handgeben, das aber nie an die Stelle des gewöhnlichen Grußes, des Neigens tritt, sondern stets einen eigenen Gefühlsanteil an der Begrüßung oder am Abschied, ihre besondere Bedeutung bekundet, außerdem Glückwunsch, Anteilnahme, Beileid, großen Dank bedeutet und beim Gelöbnis, bei Verabredungen und Bundesschlüssen zur Anwendung kommt — dann sind wir auch schon am Ende, dann ist der enge Kreis der einigermaßen stereotypen Gesten der Hans Sachsbühne durchaus geschlossen. Ein paar andersartige Bewegungen, die noch vorkommen, bleiben völlig isoliert; als das einzige mehrfach er-

scheinende Herausfallen aus der feierlichen, dem Alltag abgewandten Art dieser Kunst mag hervorgehoben werden, daß dreimal (KG. 1, S. 148[1]); 10, S. 46; 15, S. 116) Verlegenheit und Ärger dadurch bezeichnet wird, daß der Betreffende *sich im kopff kratzt.*

Wie verhält sich diese Gebärdensprache der Hans Sachsbühne nun zu der des mittelalterlichen Theaters? Wir erinnern uns zunächst jener eigentümlichen Festigkeit, mit der das alte Passionsspiel eine Anzahl charakteristischer Mienen und Gesten der biblischen Vorlage in prägnanten Situationen der Peripetie in Christi Leben immer wieder heraushob. Sind diese „stabilen Gesten" auch bei Hans Sachs zu finden? Diese Frage ist mit Ja zu beantworten, sobald wir zur Entscheidung sein eigenes Passionsspiel vom Jahre 1558 (KG. 11, S. 256ff.) heranziehen. Christi Niederknien im Ölberggebet, das Zurückfallen der Juden, der Judaskuß, des Hohepriesters Kleiderzerreißen, Christi Umblicken nach Petrus, der ihn verleugnet, und des Jüngers reuige Tränen sind hier wie im mittelalterlichen Passionsspiele als die entscheidenden Gesten in der Peripetie des Heilandsschicksals deutlich herausgearbeitet. Ebenso deutlich aber ist es, daß das nur die Konsequenz der Abstammung auch des Hans Sachsischen Passionsdramas vom mittelalterlichen Passionsspiel ist, die auch in manchen andern Zügen entschieden hervortritt; es ist nicht etwa allgemeines Kunstprinzip Hans Sachsens geworden, den Höhepunkt eines Dramas durch eine Geste oder eine Gestenfolge zu charakterisieren, wenn schon derartiges gelegentlich vorkommen kann, wie in der Kindheit Mosis, 1553 (KG. 10, S. 92), wo die szenische Bemerkung in bezug auf den kleinen Moses vorschreibt: *Mose reist die kron vom kopff herab, tritt mit füssen drauff.* Ein Prinzip kann Hans Sachs schon darum nicht daraus machen, weil ihm nicht genügend individualisierende Bewegungen zur Verfügung stehen.

Eine gewisse Verwandtschaft aber der meistersingerischen Schauspielkunst mit der mittelalterlichen ist auch sonst nicht zu verkennen. Zunächst mag das fast völlige Ausfallen der Gesichtsmimik auf einen, wenig sinnvollen, Anschluß an das alte Darstellungsideal hinweisen; wenig sinnvoll: denn was auf der Marktplatzbühne des Mittelalters tatsächlich zwecklos gewesen wäre, würde im engen Raum der Marthakirche den nahe sitzenden Zuschauern gewiß etwas geboten haben. Hier wie dort ferner eine entschiedene Sparsamkeit der Bewegungen im ganzen, wenngleich von der auffallenden Dürftigkeit der alten Kunst nicht mehr die Rede ist; hier wie dort das Prinzip der Stilisierung der Bewegungen unter fast völligem Ausschluß aller Individualisierung — nur frei-

1) Tobias v. J. 1530, aber späterer Überarbeitung der szenischen Bemerkungen stark verdächtig.

lich, daß die Art der Stilisierung eine im wesentlichen ganz andere geworden ist. Erkennbar, wenigstens noch in Rudimenten, ist aber noch jenes zweite Hauptprinzip der alten Spielkunst, das wir als das Prinzip der „labilen Gesten" bezeichnet hatten: jene Neigung der älteren Bühne, eine Anzahl von Gestus- und Tonangaben der erzählenden Quelle nicht nur an die Stellen zu übernehmen, an denen sie sich dort finden, sondern mit eben diesem Kapital auch sonst zu arbeiten, findet sich auch bei Hans Sachs. Sie findet sich aber bezeichnenderweise — und eben darum haben wir das Recht, hier von einem direkten Zusammenhang mit dem früheren Theater bei ihm zu reden — nicht in seinen weltlichen, sondern nur in seinen biblischen Dramen: einige charakteristische Bewegungen der heiligen Quelle, das Aufsangesichtfallen, das Kleidzerreißen, das Andibrustschlagen kommen nicht nur an den Stellen, an denen die Bibel es anführt, sondern auch sonst in den geistlichen Dramen Hans Sachsens vor, von wo sie sich dann ganz ausnahmsweise wohl auch einmal in ein weltliches Stück verirren. Den nicht biblischen Quellen gegenüber scheint dagegen ein entsprechendes Verfahren nicht vorzuliegen.

An der Möglichkeit, Hans Sachsens Schauspielkunst noch an die mittelalterliche Tradition anzuknüpfen, fehlt es somit nicht. Anderseits aber treten uns die Unterschiede mit entscheidender Deutlichkeit entgegen. Jener kanonisch-liturgische Grundcharakter der alten Kunst ist fast verloren gegangen — begreiflich: wir stehen in der Reformationszeit; ein Neues ist an seine Stelle getreten. Woher stammt es? Wir sahen um die Wende des 15. Jahrhunderts zum 16. im Donaueschinger Passionsspiel den Versuch, neben dem starren alten Stil, der sich ohne Zweifel im katholischen Deutschland auch während des 16. Jahrhunderts noch erhalten hat, eine vielfach neue Art der Darstellung auf dem geistlichen Stadttheater einzuführen. Knüpft die Nürnberger Kunst an den hier wenigstens symptomatisch erhaltenen Wandel an? Unbedingt spüren wir allerdings eine gewisse Verwandtschaft der beiden Stile: die Zunahme der Zahl der Gesten, die gesteigerte Lebhaftigkeit, das pathetische Element, die stärkere Freiheit gegenüber jenem Kirchlichen sind schon in jenem Passionspiel zu finden. Aber um eine geradlinige Fortentwickelung vom ältesten Stil über die Art des Donaueschinger Spiels zur Nürnberger Bühne kann es sich doch nicht handeln. Von einer gewissen zuckenden Unruhe des Donaueschinger Spiels ist auf Hans Sachsens Bühne kaum etwas zu spüren, der Naturalismus spielt bei ihm eine wesentlich geringere Rolle; anderseits treten die bei Hans Sachs entscheidenden Bewegungen in jenem Passionsspiel noch sehr zurück. Woher also der neue Charakter der Nürnberger Kunst? Handelt es sich vielleicht um eine Herübernahme des Gestenapparates, mit dem Hans Sachs als Dichter außer-

halb der dramatischen Poesie arbeitet, in seine theatralische Sphäre? So wird es nötig sein, den Blick auf die Ausdrucksbewegungen in Hans Sachsens epischer Dichtung zu richten.

Und indem wir dies unternehmen[1]), belohnt es sich nochmals, daß wir früher in anderm Zusammenhange (S. 178 ff.) die Art und die Entwicklung der Gestik, der Mimik und des stimmlichen Vortrags in der erzählenden Dichtung des deutschen Mittelalters zu erfassen versucht haben: denn Hans Sachs ist als Epiker ein Ausläufer der dort festgestellten Tradition. Wie die bürgerlichen Dichter des 15. Jahrhunderts arbeitet er in der Hauptsache mit einer beschränkten Zahl von Ausdrucksmitteln aus dem Schatz der ritterlichen und spielmännischen Epik, ohne daß dabei noch ein Zusammenhang mit dem alten inneren Leben dieser Gebärdensprache bestände; daneben, aber ganz in zweiter Reihe zeigen sich auch einige Züge neuer Beobachtung des wirklich geschauten Gegenwartslebens. Ein paar ganz fremde Elemente kommen wohl auch gelegentlich zum Vorschein — kein Wunder: Hans Sachs beutet für Historien und Schwänke die ganze Weltliteratur aus, und die Versifikation geht oft so schnell vor sich, daß manchmal auch Gebärden einer andern Welt: antike, italienische mit herübergenommen werden. Doch bleibt das Ausnahme: abgesehen von den biblischen Erzählungen, in denen ein Rest jener mittelalterlichen Pietät auch die Gebärde konservativer behandeln ließ, wird im allgemeinen die Gestik der Vorlage gemäß der deutschen Tradition verändert, getilgt, auch wohl ergänzt; letzteres freilich nicht allzu häufig, denn von einem besonders großen Interesse an der epischen Gestik ist bei Hans Sachs, zumal in den großzügigen Historien, nicht die Rede.

So ist denn, wenn wir zunächst einmal die eigentlich traditionellen Elemente verfolgen, auf dem akustischen Gebiet, abgesehen von dem Lachen und Weinen, das doch mitunter visuell gemeint ist (so beim Freundlich-Anlachen und wenn die roten Augen, die fallenden Tränen erwähnt werden) und von den schon einmal (S. 169 ff.) herangezogenen Stimmnuancierungen wesentlich nur das hier wie in der Epik des Mittelalters nicht seltene Seufzen zu bemerken; ferner das Schreien in Jammer und Schreck; daneben allenfalls noch das Schluchzen, das aber hier wie in der alten Dichtung nicht eben häufig begegnet. Im Mimischen spielt der Farbenwechsel die alte Rolle: man wird bleich in Furcht, Zorn oder Trauer, umgekehrt rot in Zorn oder Scham, auch wohl vor Furcht oder als Zeichen der Liebe; vielfältig ist der Blick: man sieht lieblich, freundlich, inniglich, sehnend, lechzend, strenge, zornig, tückisch, so wie es die Helden der alten Epen auch tun, und besonders häufig

1) Hineingezogen ist mit Rücksicht auf die oben S. 38 gebotene Begründung auch das im dramatischen Dialog enthaltene Material.

„sauer", was im Mittelalter auf die spielmännische Dichtung beschränkt ist, man schlägt die Augen nieder, man richtet sie gen Himmel, man wendet sie ab im Zorn und weiß vor Scham nicht, wohin man sehen soll. Endlich stehen in Übereinstimmung mit der Epik des späteren Mittelalters dem Entsetzten die Haare zu Berge; man bleckt beim Lachen die Zähne und knarzt und griesgramt mit ihnen beim Gefühl des Neides wie in der mittelalterlichen Heldendichtung.

Unter den Bewegungen der Arme und Hände steht das Händewinden und Haarraufen, meist zu einer formelhaften Wendung zusammengekoppelt, so obenan, daß sie in der Hans Sachsischen Erzählung als der typische Ausdruck des großen Jammers, der Verzweiflung gelten können; in der ruhigeren Trauer legt man, und zwar entschieden häufiger als in der mittelalterlichen Epik, die Wange in die eine Hand; in der Angst und im Schreck segnet man sich. Seltener ist das Zerreißen der Kleider, das schmerzliche Schlagen des Hauptes und der Brust, das Aufrecken der Finger beim Schwur. Ganz gelegentlich kommen schließlich auch noch andere Arm- und Handbewegungen der mittelalterlichen Erzählung vor: das Zusammenlegen der Hände bei der Bitte, das Zusammenschlagen der Hände im Schreck, im Zorn oder auch in der Freude; wenn einmal ein Wütender den Kopf mit beiden Händen kratzt, so ist auch das bei Wolfram schon zu finden.

Endlich Bewegungen des ganzen Körpers. Man umarmt sich und küßt sich, man bückt sich in Ehrerbietung, man fällt, wenn auch nicht so häufig, auf die Knie: wenn man Gott verehren, ihm danken, wenn man von Menschen etwas inständigst erbitten will. Alles andere ist selten: das Auffahren vor Schreck, das Springen vor Freude; etwas häufiger kommt es nur vor, daß jemand im Jammer auf die Erde fällt, daß dem Ängstlichen der Schweiß ausbricht, und ganz typisch ist es endlich, daß man in der Angst zittert.

Gegenüber der steten Anwendung der wenigen Stücke dieses kleinen, ererbten Schatzes tritt, wie erwähnt, das Neue, Bürgerliche stark zurück; von dem bösen Blick des alten Wittenweiler ist bei Hans Sachs doch nichts zu spüren, und vor allem: von diesem Neuen ist fast nichts so typisch verwendet wie jene Reste mittelalterlicher Tradition. Einiges ist wohl auch schon aus der Überlieferung des 15. Jahrhunderts genommen, anderes individuell beobachtet oder doch sprachlich individuell nuanciert — hier, wo Andeutungen genügen müssen, soll kein Versuch gemacht werden, diese Kategorien im einzelnen zu scheiden. Die stärkste Freude an der Neugestaltung zeigt sich auf phonetischem Gebiet: da ist das *hart anschnauffen* im Zorn nicht selten und ist ebenso wie das *schnupfen vnd plasen* der Klage, das *murren vnd marren* des Unmuts modernen Gepräges;

aber auch das alte Seufzen erhält neue bürgerliche Wendung als *swfzzen, achizen, kreißen vnd gemern*, als *seufzen vnd schmatzen*, und für das bloße Weinen wird etwa *rullen, weinen vnd schupffen* gesetzt. In der Mimik ist es wohl neu, daß man in der Wut die Zähne zusammenbeißt oder ausspeit, daß man im Lachen den Mund aufreißt; das bürgerliche Rümpfen der Nase fehlt nicht, und es kommt vor, daß ein Klagender nicht Tränen vergießt, sondern *rocz vnd wasser* weint. Die Hände bekommen neu zu tun: das Kratzen des Kopfes in Verlegenheit, Angst und Scham, das auch in der bürgerlichen Kunst des vorangehenden Jahrhunderts noch selten vorzukommen scheint, wird in Hans Sachsens Epik sogar verhältnismäßig häufig angewendet; das meiste Andere tritt ganz gelegentlich auf, beweist aber um so mehr wirklich beobachtenden Blick: man klopft dem andern vertraulich die Achsel, drückt ihm innig die Hand; man droht mit dem Finger; man wischt sich schadenfroh das Maul, man zeigt den Esel oder die Feige; man reibt die Augen vor Scham; der Zornige dreht den Bart oder legt auch den Kopf in beide Hände. Endlich der ganze Körper: wie schon in der bürgerlichen Kunst des ausgehenden Mittelalters kehrt man wohl dem Verachteten das Hinterteil, den *ars* zu; neu aber scheint es, daß ein Zorniger hin- und herläuft, daß einer in Angst und Schreck sich dreimal umdreht; besonders originell gesehen ist es, daß ein jäh Erschreckender wie ein Sackpfeifer steht, das heißt also: die beiden Hände sind mit gekrümmten Fingern übereinander vor der Brust erhoben. An Bildern, die ein gelegentliches mimisches Interesse des Dichters verraten, fehlt es auch sonst nicht ganz, und eigenartigerweise sind sie mit Vorliebe dem Tierleben entnommen: jemand sieht auf ein Weib, das er begehrt, *gleich wie ein geyer auff ein aß*, die Blicke eines andern Verliebten erinnern an *ein dod saw auf eim misthawffen*, der Lachende reißt das Maul spannenweit auf *wie ein ackergawl*, und ein Verdrossener sieht sauer *wie ein dawfte maus*.

Es bestätigt sich hier also, was wir früher (S. 138) ganz allgemein ausgesprochen hatten, nun im einzelnen: die epische und die theatralische Gestik Hans Sachsens sind im ganzen getrennte Welten. Wenigstens was die Darstellung des großen Dramas betrifft, die ja hier hinsichtlich der Ausdrucksbewegungen bisher allein behandelt worden ist. Viel näher steht der epischen Gestik das theatralische Grundelement des Fastnachtspiels; richtiger gesagt: nicht der gesamten epischen Gestik des Dichters, sondern jenen neubürgerlichen Elementen, die sie enthält. Dieses Grundelement der Fastnachtspielgestik ist im Gegensatz zu der stilisierten Art des großen Theaters der Naturalismus. Wir haben diesen Gegensatz im allgemeinen schon hervorgehoben (S. 137 ff.), wir haben ihn gelegentlich der Gestaltung des körperlichen Erlebens

(S. 152ff.), der Verwendung der Stimme (S. 171) bemerkt und hätten ihn in bezug auf die Vorführung der eigentlichen Aktion noch stärker betonen können, als es vorher (S. 184) geschehen ist: dieses Ohrfeigen, dieses *Fäusten* der Hand, dieses Stoßen, dieses Laufen und Schleichen, dieses Maulwischen nach der Mahlzeit usw. wäre im großen Drama unmöglich. Jetzt aber finden wir den nämlichen Gegensatz auch in bezug auf die visuellen Ausdrucksmittel der Seelenbewegung wieder. Der schärferen Beobachtung der Wirklichkeit entspricht eine stärkere Verwendung der Gesichtsmimik in den theatralischen Anweisungen des Fastnachtspiels: der Unlustige blickt *schiechlich,* der sich Ekelnde *sicht sawr;* die Wütende *krumbts maul,* der Höhnende *lacht lawt mit aufgespertem maul;* voll Abscheu speit jemand aus. Auch die Hände werden anders beschäftigt als auf dem stilisierenden Theater: das Kopfkratzen ist hier gang und gäbe, spottend zeigt man Esel oder Feige, vertraulich klopft man jemand auf die Schulter, bescheiden bittend zupft man einen andern am Rock, wütend schlägt man die Tür zu. Zum Teil also Mienen und Gesten, die wir direkt unter jenen nicht altüberkommenen Ausdrucksformen der Hans Sachsischen Epik getroffen haben, im übrigen solche, die dort zu treffen uns nicht Wunder nehmen würde. Trotzdem aber wird man nicht sagen dürfen, daß Hans Sachs solche Anweisungen aus seiner Epik in seine Theatralik übernommen habe, obschon die im Gegensatz zu den stereotypen Wendungen des großen Theaters zuweilen frisch volkstümliche Ausdrucksweise in den szenischen Bemerkungen des Fastnachtspiels (vgl. oben S. 138) einigermaßen an jene lebendigere Formulierung erinnert, die wir hie und da auch in der Epik fanden: in der Hauptsache wird es sich um Wirklichkeit handeln, die in die erzählende Dichtung und in die theatralische Darstellung des Fastnachtspiels hineingelassen wurde. Auf dem Umwege über das Fastnachtspiel aber kommt der Naturalismus auch ausnahmsweise einmal in das stilisierende Drama hinein: so wie umgekehrt von den eigentlich dem großen Spiel zukommenden Gesten, zumal denen der Arme und Hände, manches auf die Fastnachtspielbühne übernommen ist, so sind etwa das gelegentliche Kopfkratzen oder Ausspeien, das für Personen der großen Dramen vorgeschrieben ist, als fastnachtspielmäßig-naturalistische Entgleisungen anzusprechen, nicht aber als Anleihen beim Gestenstil des Epos.

An eine völlig reinliche Scheidung zwischen dem Epos und dem Theater dürfen wir hier natürlich nicht denken. Hans Sachs schreibt szenische Bemerkungen und epische Angaben über Ausdrucksbewegung — offenbar der erste deutsche Schriftsteller, bei dem das der Fall ist —, und da ist es begreiflich, daß ganz gelegentlich einmal etwas aus dem einen sich ins andere Revier verirrt. Daß das Stützen des Kopfes auf die Hand als Klagegebärde in der

Hans Sachsischen Erzählung so viel häufiger ist, als es sich bei der geringen Rolle, die diese Geste in der epischen Tradition spielt, eigentlich erwarten läßt, ist gewiß auch auf die große Bedeutung zurückzuführen, die sie auf Hans Sachsens Theater hat. Eine andere Geste, die wenigstens hin und wieder in Hans Sachsens Erzählung erscheint, ist bei der Behandlung seiner epischen Gebärdensprache noch nicht erwähnt worden: das Aufrecken der Arme bei der Bitte. Weder stammt sie aus der epischen Überlieferung des Mittelalters, noch ist es wahrscheinlich, daß sie der wirklichen bürgerlichen Welt entnommen ist. Ein paarmal läßt ihr Ursprung sich nachweisen: Hans Sachs hat sie aus seinen antiken Vorlagen einfach übernommen; in einigen andern Fällen aber ist sie erst durch ihn eingeführt, und da sie ihm durch jene gelegentliche Begegnung in der Antike unmöglich eine feste Formel werden konnte, bleibt nur übrig anzunehmen, daß hier die Hans Sachs so sehr geläufige theatralische Verwertung der Geste dem Dichter den Rückhalt für eine gelegentliche epische Verwendung geboten hat; das umgekehrte Verhältnis ist bei der Seltenheit der epischen und der Häufigkeit der theatralischen Gebärde undenkbar. Und so würde das Ergebnis dieser Betrachtung insofern rein negativ sein, als wir sagen müßten, daß Hans Sachs aus seiner Epik nichts Wesentliches für die Schauspielkunst genommen haben kann, wenn nicht e i n e besonders eigenartige Gebärde noch zu behandeln wäre. Wir erinnern uns des Höhepunktes jener Reihe von Klagegebärden des Hans Sachsischen Theaters: der Verzweifelnde schlägt die Hände über dem Kopf zusammen. Diese eigentümliche, in der vorangehenden deutschen Erzählung nirgends nachzuweisende Geste kommt auch in Hans Sachsens Epik wiederholt vor, und in diesem Falle ist es unmöglich, das Theatralische für das Ursprüngliche und das Epische für das Abgeleitete anzusehen: denn Hans Sachsens Erzählung verwendet diese Gebärde bereits zu einer Zeit, in der das Abfassen von Dramen ihm noch fern lag, und ohne daß er einfach die Angabe seiner Quelle herübergenommen hätte. In dem Meistergesang von Andreola und Gabriolo, den Hans Sachs im Jahre 1516 nach Boccaccio gedichtet hat, heißt es (FSchw. 3, S. 33, Zl. 107) von der Heldin, die ihren Geliebten plötzlich sterben sieht: *Ir hent vor leit ob dem haüpt sie zam schluge.* Woher stammt denn diese große Geste? Ist es eine realistische Geste des neuen bürgerlichen Lebens, eine von den wenigen, denen die spätmittelalterliche Dichtung Eingang in die Gebärdentradition der Ritterdichtung gewährt hat, und ist sie in solchem Sinne auch bei Hans Sachs und in seiner Zeit lebendig? Das Gegenteil läßt sich beweisen. In einer Abhandlung, die uns weiterhin noch Dienste leisten wird, in der Schrift *De pronuntiatione rhetorica,* die der Frankfurter Professor Jodocus Willich im Jahre 1540 hat drucken

lassen, findet sich auch ein Abschnitt *De aetate gestuum* und hier heißt es u. a.: *Olim ad extremum moesti manus supra caput collidebant.* Auch diese Stelle gibt freilich keinen eigentlichen Anhalt für die Beantwortung der Frage, wo diese nun ausgestorbene Geste denn einstmals in Gebrauch gewesen sei. Auch der Verfasser der *Ars dicendi sive perorandi*, die 1484 in Cöln erschienen ist und ihre Erörterungen im wesentlichen an die damals für ein Werk Ciceros geltende Herenniusrhetorik anknüpft, scheint diese Geste im Auge zu haben, wenn er neben andern für den Vortragenden verpönten Klagegebärden auch das *tendere manus iunctas ad celum* nennt. Ob es sich um volkstümliche Rednergebärden handelt, die die beiden humanistischen Rhetoriker für unschicklich oder für veraltet erklären, die aber Hans Sachs sowohl episch wie theatralisch verwertet hätte? Sicheres wird darüber kaum zu ermitteln sein und ebensowenig wird sich bestimmt entscheiden lassen, ob Hans Sachs diese Gebärde auf dem Umwege über das Epische auf sein Theater übernommen hat oder ob es sich um doppelte Verwendung ohne Abhängigkeitsverhältnis handelt; der Umstand, daß das Auftreten der Geste in der Erzählung nicht eben häufig ist und daß sie dort nichts von der Prägnanz ihrer theatralischen Ausbeutung hat, macht es nicht eben wahrscheinlich, daß das Epische hier einmal mit suggestiver Kraft auf das Theater gewirkt habe. Aber selbst wenn es der Fall sein würde, könnte es sich nur um eine doch nicht belangreiche Ausnahme von dem Grundtatbestand handeln, daß die epische Gestik Hans Sachsens nicht die Grundlage für die Ausdrucksbewegungen seines Theaters hergegeben hat.

Aber wo haben wir sonst den neuen Urgrund der Nürnberger Schauspielkunst des großen Dramas zu suchen? Wenn es sich wirklich um eine Nachbildung und nicht um eine selbständige Neubildung handelt, so bliebe eigentlich nur eine Möglichkeit: Hans Sachs könnte versucht haben, die Schauspielkunst der gelehrten Aufführungen nachzubilden. Daß das Schultheater Leonhard Culmans für seine Entwicklung von Bedeutung gewesen ist, wurde schon in ganz anderm Zusammenhang (S. 15) hervorgehoben; ohne jeden Zweifel aber haben auch in Nürnberg wie anderwärts schon vorher lateinische Aufführungen der römischen Komiker stattgefunden, und es ist sehr wohl möglich, daß Bürgersleute wie Hans Sachs sich Zutritt zu ihnen verschaffen konnten. So erhebt sich die Frage, in welcher Weise ist hier gespielt worden?

Die Schauspielkunst des Schultheaters.

Fast scheint es zunächst, als sei das Problem, die Schauspielkunst des Schultheaters näher zu bestimmen, ziemlich unlösbar. Denn hier fehlt das Grundmaterial, durch dessen kritische Behandlung wir an den übrigen Stellen unserer Untersuchungen zu be-

stimmten Ermittlungen gekommen sind, vollständig: die szenischen Bemerkungen in den Dramentexten, deren Verfasser in naher Beziehung zu den Aufführungen gestanden haben. Die gelehrten Autoren der lateinischen Dramen und später auch der im Anschluß an sie entstandenen deutschen legen bei ihrer Arbeit in erster Reihe Wert darauf, Gebilde zu liefern, die mindestens in bezug auf die äußere Anlage den klassischen Werken der Römer, den Komödien des Plautus und des Terenz, so ähnlich wie möglich sehen, und da die lateinischen Dramatiker szenische Bemerkungen nicht bieten, so begnügen sich auch ihre Nachahmer im 16. Jahrhundert damit, die Namen der redenden Personen anzugeben.

Versuchen wir demgemäß zunächst rein hypothetisch den wahrscheinlichen Tatbestand zu ermitteln, so ist im Voraus eines klar: das Ziel, dem das Zeitalter der Wiederbelebung des klassischen Altertums hier am ehesten hätte zustreben mögen, die Wiederbelebung der römischen Schauspielkunst, wäre selbst für die Gelehrtesten der Renaissanceperiode nicht zu erreichen gewesen. Beginnt doch unsere eigene Zeit eben erst in mühsamer Einzelarbeit dem Problem einer theoretischen Rekonstruktion dieser Kunst näher zu treten[1]), indem man die nicht eben zahlreichen Stellen, an denen der plautinische Dialog Stimme oder Ausdrucksbewegungen erwähnt, mit den verstreuten Notizen in dem unter Donats Namen gehenden Kommentar und den gelegentlichen Angaben in Ciceros und Quintilians rhetorischen Schriften in Zusammenhang bringt. Auf die Donatstellen mußte allerdings die starke Berücksichtigung, die dieser Kommentar bei den Humanisten fand, frühzeitig die Aufmerksamkeit lenken, und in den deutschen Anmerkungen zu den Terenzübersetzungen: dem Nithartschen Eunuchus vom Jahre 1486 und dem Straßburger Gesamtwerk vom Jahre 1499 sind solche Vortragsbearbeitung auch zum großen Teil mehr oder weniger wörtlich wiedergegeben[2]), ja es kommt sogar gelegentlich (so zu Eun. 317) ein auf den Vortrag bezüglicher selbständiger Zusatz vor. Keinesfalls aber entspringen solche Bemerkungen der gelehrten Übersetzer der festen Vorstellung einer auf Donats Angaben gegründeten antikisierenden Schauspielkunst: dazu sind die Angaben doch gar zu verstreut und auch meist gar zu allgemein, so daß mehr der psychische Inhalt der für den Vortrag notwendigen Stimmnuance, Miene und, viel seltener, Gebärde als der äußere Ausdruck gekennzeichnet erscheint; und vor allem: die eigentümliche, durch die berühmte Mißdeutung des *Ego Calliopius recensui* verschuldete Vorstellung, daß es sich bei diesen terenzischen Dramen nicht so-

1) B. Wainecke, Gebärdenspiel und Mimik der römischen Schauspieler: Neue Jahrbl. f. d. klass. Altert. 25 (1910), S. 580—94.

2) Einige Beispiele bei J. B. Hartmann, Die Terenzübersetzung des Valentin Boltz und ihre Beziehungen zu den älteren Terenzübersetzungen. Münch. Diss. 1911, S. 6.

wohl um theatralische Aufführung wie um Vorlesung durch einen Rezitator handele[1], nahm noch eine ganze Anzahl dieser verstreuten Bemerkungen aus der eigentlichen Sphäre der Schauspielkunst heraus und stempelte sie zu sonst nicht erhörten Vorschriften für eine mimische Vorstellungskunst, die durch einen einzelnen Künstler geübt wird.

Und wenn sich somit herausgestellt hat, daß es nicht in der Macht der gelehrten Regisseure gelegen hätte, die antike Schauspielkunst neu zu beleben, so mag man zum Überfluß noch hervorheben: eine solche Wiederbelebung konnte auch gar nicht so ihr Ideal sein, wie es auf den ersten Blick den Anschein hat. Der Zweck der Schulaufführungen, die ihren Ausgangspunkt in Darstellungen der antiken Komödien haben, ist nicht etwa der, daß man die Theaterkunst fördern und junge Schauspieler heranbilden will, man spielt vielmehr, wie z. B. Jörg Binder im Vorwort zu seinem „Acolastus" hervorhebt, Theater, damit „die Jugend fleißig im Reden geübt, auch das Gedächtnis gestärkt und etliche gute Sprüche behalten würden"[2]: es handelt sich also um eine Unterstützung des Unterrichts in der Rhetorik, in der ja auch die Lehre vom Gedächtnis eine wichtige Rolle spielt. Sobald man dieses Ideal für den dramatischen Vortrag der Schüler aber einmal aufgestellt hatte, mußte man sich jedem Bestreben, eine eigentlich schauspielerische Vorstellung zu bieten, gerade vom Standpunkt der humanistischen Pädagogik aus mit Entschiedenheit entgegenstellen: denn die großen antiken Theoretiker der Rhetorik: der Autor der Herenniusrhetorik, Cicero und Quintilian, betonen, obschon sie eine gewisse Verwandtschaft der Redekunst und der Schauspielkunst anerkennen, doch viel deutlicher die Notwendigkeit einer Unterscheidung der beiden Vortragsarten und verwerfen manchen *gestus* deswegen, weil er *scaenicus* sei: von den auf ihre Lehre sich stützenden Rhetorikern der Renaissancezeit wird solche Meinung gern aufgenommen, und so konnte es für die Theaterpraktiker des Schuldramas kein Interesse haben, nach einer Wiederbelebung der eigentlichen Schauspielkunst des Altertums zu streben. Wohl aber mußte umgekehrt jene ständige Erklärung der Theoretiker der Rhetorik, daß Redekunst und Schauspielkunst auch allerlei Zusammenhänge hätten, zu der Überzeugung führen, daß man auch dem theoretisch Wirksamen besonders nahe käme, wenn man die an der Aufführung des Dramas beteiligten Schüler ihre Rollen nach den von der Rhetorik gebotenen Regeln

1) Diese Vorstellung wurde vielleicht auch durch die irrtümliche Auffassung des Wortes *lectio* Adelphi 321 unterstützt. Vgl. ferner die Erörterungen über das Titelbild der Senecaillustration und der Pariser Terenze des 15. Jh. unten S. 280, 282 f., 284, 286 f.

2) Vgl. P. Expeditus Schmidt, Die Bühnenverhältnisse des deutschen Schuldramas im 16. Jahrh. (Berlin 1903) S. 20 f., wo der pädagogische Sinn der Aufführungen noch genauer behandelt ist.

der Vortragskunst durchführen ließe; ihre Gewalt könne man, wie der schon genannte Jodocus Willich hervorhebt, nicht nur *in templis aut in sacris concionibus* erproben, sondern auch *in theatro aut in theatralibus ludis*. Und so liegt die Vermutung nahe, daß wir uns von der theatralischen Vortragsart der Schulbühne ein deutliches Bild machen können, wenn wir uns an jene von den Rhetorikern gegeben Vortragsregeln halten.

Immerhin: das ist nur Vermutung; sie läßt sich aber zur urkundlich gestützten Gewißheit erheben. Im Jahre 1594 wurde für das reichsstädtische Gymnasium in Speyer eine in vieler Hinsicht bedeutsame Schulordnung erlassen, die vermutlich den Rektor David Weltz zum Verfasser hat[1]). Hier heißt es in den Bestimmungen für die erste Klasse, da wo von der Behandlung der antiken Komiker und dann namentlich des ihnen fast ebenbürtig erscheinende N. Frischlin die Rede ist[2]: ... *Diesen Authorem sollen die knaben auswendig lernen, vnnd sunderliche Mores, vnnd hofflichkeit daraus zufassen, wie auch sich jn pronuntiatione vnnd geberden zu vben, jn massen es die ratio einer jeden person erfordert, vnd die Rhetores, de Actione jn jren praeceptis viel lheren, vffs fleissigst jnformiret vnd abgerichtet werden.* Und im Zusammenhange damit gewinnt nun auch eine Stelle der Breslauer Schulordnung vom Jahre 1570 entscheidende Bedeutung, an der es heißt[3]): *Wir sehen auch vor gut an, das die Knaben dieses ordinis den Terentium als ihren für nomen vnd gantz eigenen Authorem außwendig lernen, also daß man die Personas der Jugend deren Comödien so sie zum ende gehöret haben, außteile vnd sie wochentlich nach Tische eine stunde oder zwo recitiren lasse vnd sie also in der Pronunciation vnd Action vbe. Pronunciatio* und *actio* hier wie dort; das aber sind nicht irgendwelche Ausdrücke, die die dramatische Aufführung direkt bezeichnen, sondern es sind die stehenden Ausdrücke der antiken und antikisierenden Lehrbücher der Rhetorik für den rednerischen Vortrag. Und man soll nicht sagen, daß es sich hier um eine Neuerung der humanistischen Spätzeit handele und daß wir solche streng rhetorische Schauspielkunst für die erste Blütezeit des deutschen Schultheaters noch nicht annehmen dürften: die Speyerische Schulordnung atmet im ganzen den pädagogischen Geist Johannes Sturms, und Sturms Theorie und Praxis bedeuten zwar in gewissem Sinne schon eine gewisse Wegentwickelung von dem strengen Melanchthonismus; aber sie steht ja nicht allein, sondern hat ein schon wesentlich

1) Sie ist zum ersten Mal gedruckt von Reißinger, Dokumente zur Geschichte der humanistischen Schulen im Gebiete der bayerischen Pfalz. Bd. 2 = Monumenta Germaniae Paedagogica 49 (Berlin 1911), S. 372ff.

2) a. a. O. S. 385f.

3) Vormbaum, Die evangelischen Schulordnungen des 16. Jahrhundert (Gütersloh 1860) I, S. 198f.

älteres Seitenstück in der Breslauer Ordnung, und deren Verfasser Petrus Vincentius war ein unmittelbarer Schüler und orthodoxer Anhänger Melanchthons.

Es zeigt sich also: wir werden die *Rhetores* zu befragen haben, wenn wir uns von der Schauspielkunst der älteren Schulbühne ein Bild machen wollen. Freilich, die Autoren, die die Speyerer Ordnung unmittelbar im Auge haben mag, wenn sie auf diese *Rhetores* hinweist, bleiben für uns wesentlich außer Betracht; denn das Ideal des rednerischen Vortrags mag sich ja gegen Ende des Jahrhunderts etwas gewendet haben, für unsern Zusammenhang aber kommt im ganzen doch nur die Darstellungsart der ersten Hälfte des Jahrhunderts in Betracht. Sehr eingehend pflegte in den Lehrbüchern der Rhetorik die *Pronunciatio* und *Actio* nicht behandelt zu werden, meist geben sie nur kurze Anweisungen, die sich ganz und gar an die antiken Meister anlehnen, ja, es hat den Anschein[1]), als ob die humanistischen Rhetoriken deutschen Ursprungs in der älteren Zeit die Vortragskunst vielfach ganz fortlassen (zu den wenigen Früheren, die sie mitaufnehmen, gehört, vielleicht bezeichnenderweise, der Dramatiker Jacob Locher) und daß sie erst seit den dreißiger Jahren eine bedeutende Rolle spielt: also seit der Zeit, in der die eigentliche Wichtigkeit des Schultheaters aufzufallen beginnt. Und charakteristisch genug erscheint eben um diese Zeit ein Büchlein von 40 Oktavseiten, das die Vortragskunst für sich allein verhältnismäßig ausführlich darstellt, der schon öfter hier herangezogene *Liber de pronunciatione rhetorica* des Jodocus Willich, gedruckt zuerst zu Basel im Jahre 1540 und bis in die fünfziger Jahre hinein wiederholt aufgelegt: eben jene Schrift, die die Wirksamkeit des rednerischen Vortrags *in theatro aut in theatralibus ludis* gebührend hervorhebt. Und nicht nur eine derartige Äußerung weist uns darauf hin, daß wir es hier nicht mit einer rein der eigentlichen Rhetorik dienenden Leistung des Frankfurter Hochschulprofessors zu tun haben, wir können vielmehr nachweisen, daß sein Interesse für die Schuldramatik besonders rege gewesen ist und daß er demnach wohl auch an die Schulbühne gedacht hat, als er über die bisher am meisten vernachlässigte Seite der Redekunst eine besondere Monographie vorlegte: er hat nicht nur eine kommentierte Ausgabe des Terenz veranstaltet, sondern auch in seinem Kommentar zur ars poetica mannigfaches Interesse fürs Drama, ja auch für die moderne Schulkomödie bekundet[2]), und er hat den Druck der in Frankfurt entstandenen Studentenkomödie des Ch. Stymmelius mit einem Vorwort begleitet, das zu einem bedeutsamen Zitat eine Stelle aus

1) Genaueres wird sich erst sagen lassen, wenn die von der Gesellschaft für deutsche Erziehungs- und Schulgeschichte unternommene bibliographische Sammlung der älteren Schulbücher Deutschlands zum Abschluß gekommen ist.

2) Vgl. Creizenach, Geschichte des neueren Dramas. 2 (Halle 1901), S. 113, 489.

Ciceros rhetorischer Hauptschrift benutzt; sein Stiefbruder ist jener Gregorius Wagner, der Reuchlins Henno deutsch bearbeitete und in Frankfurt a. O. aufführen ließ. Kurz, es ist durchaus wahrscheinlich, daß der Verfasser der *Pronunciatio* in der Frankfurter Theatergeschichte[1]) eine gewisse Rolle gespielt hat.

Aus dieser *Pronunciatio* nun die Grundzüge der damaligen Schauspielkunst der Schulbühne herauszulesen, wird sich um so eher empfehlen, als ihre Anweisungen auch für die Praxis der Einstudierung eine wohl brauchbare Mitte bildeten zwischen der gar zu großen Knappheit der meisten zeitgenössischen Rhetoriken und der kaum zu bewältigenden Ausführlichkeit, mit der Quintilian im elften Buche der Institutionen die Vortragskunst behandelte; immerhin sind die für die Anleitung der jungen Mimen notwendigen Regeln immer noch so umfänglich und damit ihre Anwendung so schwierig, daß man Johann Sturms Seufzer versteht[2]): *Earum personarum, quae pauca loquuntur, facilis est actio; plus laboris requirunt primarum partium actores.* Quintilians Lehren liegen Willichs Darstellung in erster Reihe zugrunde, obschon er auch Cicero und namentlich den Herennius autor stark heranzieht; aber er steht diesen Vorbildern doch nicht rein kompilatorisch gegenüber: er strebt nach einer höchst bemerkenswerten Universalität, sichtlich bemüht, eine klassisch orientierte und doch moderne Normalgestik zusammenzubringen, indem er in einer heute nicht mehr zulässigen, für jene Zeit aber äußerst fortschrittlichen Art eine Fülle von Ausdrucksbewegungen von den verschiedensten Orten zusammenträgt und in den quintilianischen Schubfächern unterzubringen sucht. Da sind nicht nur die *sacri scriptores*, vor allem die Bibel, auf charakteristische Gesten durchmustert, damit auf solche Weise die zeitgemäße Konkordanz zwischen biblischem und heidnischem Altertum zustande komme, auch die antiken Profanschriftsteller und zwar nicht nur die landläufigen müssen Material hergeben, ja sogar in der bildenden Kunst der Antike, den *veterum imagines*, werden Beobachtungen gemacht; weiter wird auch die Geste der neueren Zeit nicht unbeachtet gelassen: die rituelle Geste des geistlichen Gottesdienstes ist berücksichtigt, die lebhafte Gebärdensprache der *Sarmates* fällt dem Autor auf, in deren Nähe zu stehen besser vermieden werde, *ne qua alapa impingatur per illorum bracchia nimis proiecta*, und wie Hans Sachs hat er einen Blick für die tierischen Ausdrucksbewegungen und weiß durch charakteristische Bilder aus dem Tierleben das Menschliche anschaulich zu machen. Er häuft aber nicht nur, sondern er scheidet auch aus, indem er

1) Bauchs vorher zitiertes, sonst so materialreiches Buch macht uns hier leider keine Mitteilungen.

2) Joannis Sturmii Classicarum epistolarum lib. III (Straßburg 1567) p. 68a (vom Jahre 1565).

gelegentlich manche Bewegungen der antiken Rhetorik für tot erklärt, ja sogar in einem (S. 255 f.) schon erwähnten besonderen Abschnitt gebärdengeschichtlichen Charakters *(De aetate gestuum)* eine Anzahl literarisch überlieferter Gesten aussondert: *hi in desuetudinem abierunt, et alii surrogati sunt.*

Lassen wir nun von der eigentlich praktischen Anleitung Willichs beiseite, was wesentlich nur dem rednerischen, nicht dem theatralischen Vortrag zugute kommen kann, so zeigt sich, daß er ganz unselbständig da ist, wo er den Ausdruck der Affekte durch die Stimme erörtert; hier variiert er eigentlich nur stilistisch, ohne etwas hinzuzufügen oder fortzulassen, die Ausführung Quintilians Inst. Or. XI, 3, 63—65[1]). *Quis non animadverterit,* sagt Willich, *in hilaritate plenam esse et simplicem* [scil. *vocem*]; *in certamine seu contentione erectam totis viribus et velut omnibus nervis intentam; in ira acriorem, asperam, densam, cum crebra respiratione; in blandiendo, rogando et fatendo lenem et submissam; in suadendo, monendo et pollicendo et consolando gravem; in metu et verecundia contractam, in adhortatione fortem; in disputationibus gravioribus teretem; in miseratione flexam, flebilem et consulto quasi obscuriorem; in expositione et sermone rectam et mediam inter acutum et sonum gravem; in egressione fusam et claram esse. Quid multis? In concitatis affectibus attollitur, in compositis descendit plus minusve pro utriusque rei modo.*

Viel genauer und selbständiger werden Mimik und Gestik behandelt: gerade hier finden sich jene Zusätze und Fortlassungen, und auch die zahlreichen starken Anlehnungen an Quintilian — sie sind im folgenden durch besondere Schrift herausgehoben — zeigen zuweilen eigene Erweiterung und Ausdeutung. Auch die scharf heraushebende Einteilung mit den besonderen Überschriften ist Willichs Eigentum.

De capite.

Ex membris . . ., quorum opera in pronunciatione utimur, *primum est caput, quod secundum naturam rectum esse debet,* attamen mobile, non *rigidum et durum, in quo magna mentis barbaries est,* quasi τέτανος corripuisset. *Sed cum submissum fuerit, humilitatis est* et pudoris, humiles enim fere caput inclinant; *cum supinum, arrogantiae est; cum inclinatum est in latus, languoris est* et somni; cum in transversum nutat, *renuimus;* cum in pronum, *annuimus* et asseveramus . . . Cum in supinum versum fuerit, advocamus; cum modice vacillarit, *dubitamus* et *admiramur;* cum ita surrectum fuerit, ut antica pars faciei declinet tanquam minabunda, *indignationem significat;* cum vibratur illusionem . . .

[1]) Übergangen bleibt nur Quintilians Angabe: *Paulum in invidia faciendaattentior* . . .

Vitiosum autem hic iudicatur frequens nutus: et subinde iactare caput et comam rotare iuxta Quintilianum fanaticum est.

De fronte.

Frons vero est mentis significatrix. Quae si serena et explicata fuerit, hilaritatis, blanditiae et clementiae nota est, nam porrectiore fronte sunt qui maxime exhilarescunt. Si corrugata seu obducta seu contracta seu caperata, iracundiae, severitatis, tristitiae et tyrannidis . . . Si modice demissa et corrugata fuerit, pudoris signum est: quibus autem talis non est, effrontes, hoc est impudentes dicuntur. Verum ex huius membri gestu multae sunt natae paroemiae, quae aliunde petendae sunt

De superciliis.

At proxime frontem supercilia sunt constituta. Quae si sublata fuerint, arrogantiam notant . . .: si *demissa*, verecundiam; *si remissa hilaritatem; si adducta, iracundiam* et torvitatem; si composita, lenitatem; *si deducta, tristitiam;* si inaequalia, videlicit *cum unum fuerit sublatum et alterum compositum*, crudelitatem portendunt . . . Si subito deflexa, *concessionem et asseverationem;* sin autem subito retorta sursus versus fuerint, *abnegationem monstrant.*

De oculis.

Ceterum sub his latitant *oculi, qui animi indices sunt*, sicut vultus eiusdem imago . . . Rubentes autem oculi, sed ardentes, instar scintillae micantes iracundiam notant . . .. *intenti* et intuentes attentionem, fiduciam et autoritatem . . . Suspicientes vero anxietatem seu dolorem portendunt, qui gestus est deum invocantibus et gratias agentibus . . . Clausi autem et aversi inimicitiam, aperti amicitiam et favorem monstrant . . . honesti honestatem, nimium deducti stoliditatem (tales enim sunt vitulis), *rigidi* stuporem seu ἔκστασιν, *languidi* et subinde nictantes pudorem et verecundiam, *torpentes* torporem et segnitiem, paeti, qui et *venerei* sunt, *lasciviam*, *limi* seu semiclusi insidias et adulationem, *mobiles veluti innatentes* aut volantes *voluptatem* et libidinem . . . Ceterum de saltu oculi vel dextri vel sinistri tanquam superstitiosum et inutiliter actori relinquimus.

De naribus.

His succedunt nares, quae efflantes iram significant, quemadmodum in equis ferocientibus conspicitur . . . Corrugatae vero illusionem prae se ferunt . . . *Frequens autem narium emunctio damnatur . . .*

De buccis.

Proximum his locum buccae retinent, quae inflatae arrogantiam et fastum, apud Horatium tamen et iracundiam significant . . . demissae autem tristitiam et desperationem . . .

De labiis.

Iam succedunt labia, quae cum *porriguntur*, stultorum sunt; cum *astringuntur*, humilium; cum *diducuntur*, illudentium; cum mordentur, iratorum .'.. sed *ea lambere vitiosum est.* In rictu autem sit moderatis, *ore enim magis quam labris loquendum est.*

De dentibus.

Sub haec sunt dentes, quibus irati frendebant . . .

De cervice.

Ceterum post faciem est cervix, quae primum *erecta esse debet, non rigida* . . . deinde *non sit supina* . . . postremo neque semper decet eam in alterum humerum inclinare, nisi quid admodum triste acciderit . . . Sequitur autem motum capitis cervix, quare utriusque eadem paene erit ratio. Id tamen non est negligendum, *quando illa breviatur, quod gestum faciat humilem, servilem et fraudulentum.*

De collo.

Verum pars illi paene opposita est collum, quod nunc con*trahitur* ut in tristitia, nunc *extenditur* ut in superbia et hilaritate . . .

De bracchiis.

Ab his [humeris] autem dependent bracchia, quae modice proiciuntur, magis tamen quando dictio incalescit, hoc est quando obiurgamus, quando exhortamur, quando contendimus; haec tamen *proiectio moderata esse* debet. Nam si immodica fuerit, athletis et antagonistis rectius conceditur atque Sarmatis quibusdam incivilioribus, a quorum pronuntiantium latere non satis tutum est sedere aut stare, ne qua alapa impingatur per illorum bracchia nimis proiecta.

De manibus.

At horum partes *sunt manus, quae loquacissimae sunt, sine quibus actio debilis est et manca.* Haec *autem pectori admovetur, cum quis de se loquitur, cum vero de alio quopiam, ad eundem intenditur* δεικτικῶς, sed percussione seu strepitu pronae manus silentium commonstratur. Eadem sublata et inflexa ad nos illicimus et invitamus; eadem a nobis reflexa et depressa aversamur et repellimus; eadem in ecclesia pectus tundimus tanquam publico poenitentiae signo; *eadem admirantes veteres femur percutiebant. Eadem quoque cum sensu incipiat et cum eodem deponatur.* In exordio quidem, quia ibi fere ἦθος est, non πάθος, haec vix veste

aut pallio exeritur, donec oratio magis incaluerit. Nunc pariter dextra in facie crucem signamus admirantes, qui gestus quoque servatur, quando abeuntibus bene precamur et bene valere iubemus. Sed manibus iunctis et expansis adoramus et hodie . . . Dextram autem in altum porrectam vibrare est militare signum laetitiae et ebriorum, qui Euan Euan ingeminant.

De digitis.

Porro manus pars una est digitus, qui ori impressus silentium indicat . . . Indice autem sublato caelum seu superna, sicut depresso terram seu inferna demonstramus . . .

De genibus.

Succedunt his [pectori, ventri, lateribus] deorsum versus in actione genua, quibus flexis hodie honorem impendimus . . .

De pedibus.

Porro infimum locum sortiti sunt pedes, in quibus duo tamen observantur: status et incessus . . . Sed ad pedes revertemur, quorum alter porrigatur: iunctis enim pedibus stare potius mulierum est . . . *Vitiosa est immodica pedum divaricatio, supplosio autem pedis* olim in *loco opportunior fuit* quam hodie.

Überschauen wir nun den Gesamtcharakter dieser schulmäßigen Schauspielkunst, um sie mit der Meistersingerkunst zu vergleichen und dabei festzustellen, was Hans Sachs ihr etwa für sein Theater entnommen haben kann, so dürfen wir wohl in erster Reihe sagen: eben das Schulmäßige, den Gedanken an die Möglichkeit, Dilettanten nach bestimmten Regeln für die Aufführung wechselnder Spiele heranzubilden; gegenüber der Anleitung, die die Mitwirkenden beim älteren geistlichen Drama erhielten, in dem es sich um eine bestimmte Reihe immer wiederkehrender Szenen und eine sehr kleine Zahl feststehender Vortragsformen handelte, war das immerhin doch etwas Neues. Und ferner: wenn wir bei Hans Sachs (vgl. oben S. 174ff.) eine ganz kleine Anzahl von Gemütsverfassungen fanden, in denen übereinstimmend mit mittelalterlicher Art dem Darsteller überlassen bleibt, seinen körperlichen Habitus von innen heraus zu gestalten, so kennt auch die klassizistische Rhetorik eine *pronunciatio naturalis, quae ductu naturae in voce et motu corporis fit,* ja die Zahl der ihr anheimgegebenen Seelenzustände ist sogar größer als die der Nürnberger Bürgerkunst; in der Hauptsache aber ist es doch hier wie dort so, daß jedem einzelnen psychischen Element die ihm zukommende Ausdrucksbewegung von außen her zugewiesen wird. Und da es sich bei diesen psychischen Elementen auf der Schulbühne ganz wesentlich um die stilisierte Verdeutlichung von Affekten und Leidenschaften

handelt, so würde auch der stark pathetische Grundcharakter der nürnbergischen Schauspielkunst hier ihr Vorbild haben können. Weiter geht die Vergleichbarkeit allerdings nicht: ob das Lyrisch-Sentimentale auch auf der Schulbühne so stark hervortritt wie in Hans Sachsens Darstellungen, läßt sich nicht entscheiden, und fast noch weniger ist im einzelnen auszumachen, welche Gefühle und Affekte in bezug auf die Häufigkeit und Entschiedenheit der Ausdrucksbewegung auf dem Schultheater im Vordergrund stehen. Nicht vergessen darf man auch, daß uns für die Schulkunst unser Material in bezug auf all die Gesten im Stich läßt, die die Anwesenheit eines zweiten Menschen voraussetzen, dessen Körper mit in die Bewegung hineinziehen; und gar nichts Sicheres läßt sich darüber sagen, ob jener feierlich-zeremonielle Charakter, der, wie oben (S. 161) hervorgehoben wurde, der meistersängerischen Kunst zu eigen ist, dem Schultheater ebenfalls zugesprochen werden kann: die Vorschriften über das Grüßen und dergleichen spielen in der Rhetorik keine Rolle; immerhin ist anzunehmen, daß eine Wissenschaft, die, solange sie vor allem Briefstilkunst war, die Lehre von der *Salutatio*: den schriftlichen Grußformen, besonders eifrig anbaute, später auch ihre lebendigen Korrelate nicht vernachlässigt haben wird.

Im Gegensatz zu solchen nicht unwahrscheinlichen oder wenigstens gut denkbaren Zusammenhängen zwischen Schulbühne und Meistersingerbühne[1]) tritt uns nun aber der allerstärkste Unterschied entgegen, sobald wir die hier und dort gebräuchlichen Ausdrucksbewegungen im einzelnen, ja auch nur die Hauptbetätigungsgebiete nebeneinander halten. Schon die karge Zahl der den Schauspielern Hans Sachsens zu Gebote stehenden stimmlichen Vortragstöne ergibt ein anderes Bild als die bedeutend größere Reihe, über die im Anschluß an Quintilian die Schulbühne verfügen soll; wohl entspricht dem weinerlichen Ton, den wir früher (S. 168) als eine Vortragsart auf dem Hans Sachstheater feststellten, die *vox flebilis* der Schulspieler, und auch das Lachen hat sein Seitenstück in der *iocatio*, dem *risus pudens et liberalis, in quo vox leniter tremebunda est;* aber für so allgemeine Dinge braucht gewiß nicht erst die Schulbühne die Lehrmeisterin abzugeben. Und sobald wir aufs visuelle Gebiet übergehen, schwindet die Übereinstimmung durchaus. Die Haupttätigkeit des Schulschauspielers liegt auf dem mimischen Gebiete, für das ja die eingehendsten

1) Wie sehr solche Annahme mehr als bloße Hypothese ist, beweist uns Hans Sachsens Augsburger Schüler Sebastian Wild, indem er im Vorwort zu der 1566 erschienen Gesamtausgabe seiner *Comedien vnd Tragedien zwölff* als den Zweck solcher dramatischen Dichtungen angibt: *. . sonderlich für die Jugent/ sich darinnen zu üben/ vnnd zu kurtzweylen/ darauß ein gute Memorij/ oder gedechtnuß/ vnnd auffmercken/ volget mit sprechen vnnd geberden sich gegen einander zuerzeygen.*

Vorschriften gegeben werden; die stilisierende Kunst der Nürnberger Bürger aber leistet gerade hier so gut wie nichts. Umgekehrt fällt, wie wir sahen, bei Hans Sachs die Hauptleistung den Armen und Händen zu; die Schulbühne dagegen setzt ihre Verwendung auf ein möglichst geringes Maß herab: so sehr, daß in Willichs Vortragslehre, die doch von Quintilians Vorschriften, soweit sie sich auf die mimischen Ausdrucksbewegungen beziehen, nur verschwindend wenig beiseite läßt, die große Affektenreihe des Meisters, in welcher aufgezählt wird, was wir alles mit den Händen auszudrücken vermögen (Inst. orat. XI, 3, 86 f.), völlig getilgt ist; ebenso sind die genauen Anweisungen über die Beredsamkeit der Finger (ibid. 92 ff.) durchaus unberücksichtigt geblieben — sie werden dann später in dem 'Generale artificium orationis cuiascumque componendae' des Jesuiten J. Voellius (Cöln 1590) um so eingehender behandelt, aber das gehört schon in die alles losbindende Zeit des Barock hinein und müßte im Zusammenhang mit der Kunst des Jesuitentheaters gewürdigt werden.[1]) Jene Fesselung der Arm- und Handgebärden aber, die das Schultheater zu Hans Sachsens Zeit erstrebt, ist eine Folge seines obersten Vortragsgrundsatzes, den schon die Rhetorik des Altertums hervorhebt, den die neue Zeit aber mit doppelter Energie betonen mußte: *In gestu mediocritas requiritur*, weil offenbar der eigentliche Zug der Zeit der großen Geste zustrebte; so wie schon mehr als ein Menschenalter vorher die geistliche Regie ihren Spielern ein *Omnia cum moderamine!* zurufen mußte.[2]) Vielleicht ist jenes Bemühen der Schultheateregisseure, durch die Übertragung der antikisierenden Rhetorik auf die Aufführung der lateinischen Dramen der zu lebhaften Aktion der Arme und Hände entgegen zu treten, geradezu eine Reaktion gegen die Terenzaufführungen des älteren Humanismus im ausgehenden 15. Jahrhundert: die im zweiten Teil dieses Buches gebotene kritische Untersuchung der Terenzillustrationen jener Zeit wird wenigstens für die wichtigste Leistung der Epoche die nicht ganz selten gebotene Abbildung der großen Affektgeste als eine Darstellung wirklicher Theatergebärde zu erweisen suchen. Auf der Schulbühne war eine Bändigung solchen Überschwangs zu Hans Sachsens Zeit im allgemeinen erreicht; in der bürgerlichen Schauspielkunst dagegen, wie sie das Nürnberger Theater uns vor Augen führt, spricht sich der laute Charakter der Geste aus, den die rhetorischen Schultheaterregisseure bekämpfen mußten: ihre Leistungen haben also kein Vorbild für die bürgerliche Kunst abgegeben. Unsere Betrachtung endet mit der Er-

1) Eine eingehende Untersuchung über das Jesuitentheater von W. Flemming tritt demnächst hervor.

2) Vgl. auch die von Creizenach 2, S. 93 Anm. 4 angeführte Äußerung des spanischen Neulateiners Petrejus.

kenntnis: die Nürnberger Theatergestik ist doch wohl nichts Abgeleitetes, sondern eine selbständige Schöpfung des Zeitgeistes, eine Fortbildung jener Ansätze zu einem bürgerlichen Schauspielstil, die sich um die Wende des 15. zum 16. Jahrhundert bei der Emanzipation von dem kirchlich-liturgischen Stil zuerst gezeigt hatten; vielleicht nur, daß die damals neben der neuen großen Gebärde sich eindrängenden Wirklichkeitsgesten in einer ähnlichen Mischung während der ersten Zeit der dramaturgischen Tätigkeit Hans Sachsens noch erhalten geblieben sind[1]) und dann erst durch eine gewisse allgemeine Einwirkung der ganz unnaturalistischen Schultheaterkunst zugunsten einer wesentlich stilisierenden Art verdrängt wurden. Die Art der Stilisierung aber hält im allgemeinen an der weitausgreifenden Gestik fest, die sich in der zweiten Hälfte des 15. Jahrhunderts durchzusetzen begann.

Eine letzte Möglichkeit bleibt allerdings noch zu erörtern. Man könnte daran denken, daß die Nürnberger Schauspielkunst ihre am meisten charakteristischen Züge aus den Schöpfungen der zeitgenössischen Bildkunst entlehnt hätte. In der bildnerischen Gebärdensprache nämlich ist seit dem Zeitpunkt, bis zu dem wir sie früher verfolgt hatten (S. 239), ein gewaltiger Umschwung eingetreten. Er wird vornehmlich durch die Kunst des Mannes dargestellt, an den wir in erster Reihe zu denken hätten, wenn wir einen Einfluß der Malerei auf die Schauspielkunst des Nürnberger Theaters annehmen wollten: durch Albrecht Dürer. Man wird hier nicht erwarten dürfen, eine eingehende Betrachtung der Dürerschen Gebärdensprache zu finden.[2]) Nur in wenigen Sätzen sei hervorgehoben, daß jener Mangel an Pathos, der die letzte Generation des 15. Jahrhunderts kennzeichnete und der die großen Leidenschaftsgesten der Arme und Hände auf die nebensächlichen Stellen der Bilder zu verbannen pflegte, nun einer ausgesprochenen Pathetik Platz macht, die aus dem Blute des Künstlers stammt und sich an italienischen Meistern, zumal an Mantegna schulen darf und die begreiflicherweise am stärksten in der Gebärdensprache zutage tritt. Dies Wort muß man freilich, wie es sich bei einem ganz großen Meister von selbst versteht, im allerweitesten Sinne nehmen und vor allem etwa auch die Ausdrucksbewegungen mit einbeziehen, die durch die völlig veränderte Behandlung des Gewandes erzielt werden. Die Leidenschaftlichkeit äußert sich weiter in der pathetischen, ausdrucksgesättigten Art, in der das gesamte Lineament, in der auch die eigentlichen Aktionsbewegungen gehalten zu sein pflegen, ja, in der ganzen Art der neuen Behandlung des Körpers: man spürt, selbst

1) Auf gewisse Reste, die trotz der stilisierenden Tünche späterer Überarbeitung bewahrt geblieben sind, haben wir gelegentlich hingewiesen.

2) Die wichtigsten Hinweise finden sich an vielen Stellen des Wölfflinschen Buches „Die Kunst Albrecht Dürers“ (München 1905).

wenn er in Ruhe gezeigt wird, daß ihm, sobald er in Bewegung kommen wird, die großen Gesten besonders gemäß sein werden. Wo diese sich nun unmittelbar dem Beschauer zeigen, sind sie von einer Fülle der individualisierenden Kraft, die hier auch nicht angedeutet werden kann, sie tritt in allen möglichen Arten zutage, an die das Theater nicht denkt; immerhin erscheinen auch jene in der Tradition nie völlig untergegangenen großen Bewegungen beider Hände und beider Hände nun wieder in entschiedener Bildwirksamkeit, und jene wichtigsten Gesten der Hans Sachs-Bühne: Händezusammenlegen, Händeaufheben, Händewinden, Händezusammenschlagen, Armeaufheben, Händeüberdemkopfzusammenschlagen, sind auch bei Dürer, und zumal in seiner Schwarzweißkunst, sehr häufig zu beobachten. Und er steht in dieser Beziehung keineswegs allein in der Kunst seiner Zeit: nicht alle, aber doch sehr viele seiner Zeitgenossen und seiner unmittelbaren Schüler haben den gleichen Zug zur leidenschaftlichen Gebärdensprache und durchaus verwandte Ausdrucksformen.

Soll man auf Grund solcher unverkennbaren Übereinstimmungen nun annehmen, der Informator der Nürnberger Schauspieler habe die Hauptzüge seiner Anordnungen den Schöpfungen der Bildkunst entnommen? Dem wird zunächst die rein äußere Erwägung einigermaßen entgegenstehen, daß alle Verbindung mit der bildenden Kunst, in der wir Hans Sachs auf der Höhe seines Schaffens nachweisen können,[1]) sich auf die jüngeren Nürnberger Künstler, zunächst auf Hans Sebald Beham bezieht; hätte er aber deren Arbeiten auf die Gebärdensprache durchmustert, so würde er dort die große Pathetik der Gesten nicht mehr so ausgeprägt gefunden haben: die jüngere Generation übt, sei es aus einem neuen Lebensgefühl heraus, sei es in einem Bemühen um stärkere Klassizistik, größere Zurückhaltung. Wichtiger ist schon der Umstand, daß Hans Sachsens Blick bei der Betrachtung von Bildwerken offenbar immer so stark an das Reinstoffliche gebunden erscheint, daß ihm eine entscheidende Aufmerksamkeit für ein so wesentlich formales Element, wie es die Gebärdensprache immerhin ist, kaum zuzutrauen sein wird. Erinnert mag hier ferner daran werden, daß unsere Untersuchungen für die vorangegangenen Jahrhunderte das Vorhandensein von beträchtlichen Zusammenhängen zwischen der Gestik des Theaters und der der Bildkunst durchaus haben leugnen müssen; ist nun inzwischen auch der Hauptfaktor solcher Verschiedenheit, die ständige geistliche Gebundenheit der Schauspielkunst, in Fortfall gekommen, so ist doch umgekehrt bei der jetzt eingetretenen stofflichen Differenziertheit der beiden Kunstübungen kaum

1) Vgl. Buchwald: Zeitschrift für Bücherfreunde N. F. 2, 2 (1911), S. 233ff. und das Illustrationsmaterial in der hübschen Hans Sachs-Ausgabe des Inselverlags: 2. Aufl. Leipzig 1911, 2 Bde.

anzunehmen, daß sich mit einem Male die Theaterkunst die Gebärdensprache der Bildkunst sollte zum Muster genommen haben. Das Entscheidende aber ist wohl die Unmöglichkeit, daß ein Beobachter sich jene dem Theater und der Bildkunst gemeinsamen großen Arm- und Handbewegungen etwa aus Dürers Bildern und dem Ganzen ihrer Ausdrucksdarbietungen allein sollte herausgesehen haben. In der höchst primitiven Kunst der Meistersingerbühne allerdings fallen die spießbürgerlichen Persönlichkeiten der Darsteller und ihre stilisierten Leidenschaftsgebärden unorganisch auseinander; wenn man aber auch treffend darauf aufmerksam gemacht hat,[1]) daß mitunter auch bei Dürer „der Rock großartiger ist als der Mann", die Ausdrucksgewalt des Gewandes zu stark ist für den etwas kleinbürgerlichen Kopf darüber, so ist doch im Ganzen in dieser Hochkunst eine organische Einheit erzielt, die das Herausreißen jener Einzelzüge beinahe undenkbar erscheinen läßt.

Trotz solcher Erkenntnis aber wird der Hinweis auf jenen Umschwung in der bildenden Kunst hier nicht ganz zwecklos gewesen sein. Dieser Umschwung ist auch für uns wichtig als das spürbarste Symptom des neuen Lebensgefühls der Dürer- und Luthergeneration; dieser Generation gehört auch Hans Sachs noch an, mögen gleich seine wichtigsten Leistungen auf dem Gebiet der Theaterkunst in eine Zeit fallen, in der jene Generation im ganzen schon einer neuen Platz gemacht hat, und als ein von der Bildkunst unabhängiges Kennzeichen des gleichen Lebensgefühls sind, freilich auf unvergleichbar tieferem Niveau, auch die großen Gesten der Nürnberger Schaubühne anzusehen.

Ihr Schöpfer ist Hans Sachs schwerlich gewesen. Daß die Generation, der er noch zugehört, schon um die Wende des 15. zum 16. Jahrhundert auf der Schulbühne zur großen Geste neigte, wurde unter den Hinweis auf den zweiten Teil dieser Untersuchungen schon angedeutet; in ihnen wird sich ferner zeigen, daß auch auf dem bürgerlichen Theater in Basel im zweiten Jahrzehnt des 16. Jahrhunderts die gleiche Tendenz sich geltend macht. Hans Sachs hat offenbar nur das von der Tradition Überkommene systematisiert und normalisiert, nach dem Vorbilde des meistersängerischen Betriebs der Lyrik, dem sich ja die theatralische Tätigkeit unmittelbar zur Seite stellt, und durch solche Feststellung fügt sich auch seine Wirksamkeit für das Theater ganz und gar in sein Gesamtbild ein: das Bild eines Mannes, der, vom Humoristischen abgesehen, nur mit einem recht durchschnittlichen Können, den von Vergangenheit und Gegenwart ihm zuströmenden Stoff meisterte, der aber durch die Fülle und die systematische Anordnung seiner kleinbürgerlichen Polyhistorie beinahe einen Zug von Größe erhält.

1) Wölfflin S. 148

Zweiter Teil:

Dramenillustrationen des 15. und 16. Jahrhunderts.

Erstes Kapitel:

Ziele und Wege.

Die Erörterung des Verhältnisses zwischen Theater und bildender Kunst hat sich die kunstgeschichtliche Forschung nicht entgehen lassen. In eindringenden Untersuchungen [1]) ist uns gezeigt worden, daß in den vorzüglichsten Leistungen der geistlichen Kunst des Mittelalters — mag es sich um Skulpturen oder um Bilder handeln — die dramatischen Aufführungen jener Jahrhunderte sich spiegeln. Natürlich haben die Künstler nicht etwa beabsichtigt, Spiegelbilder des mittelalterlichen Theaters zu liefern, der Hergang ist vielmehr der, daß sie in der Darstellung der heiligen Vorgänge vielfach nicht mühsam mit Beobachtungsübertragung und Phantasie arbeiteten, sondern sich, im wesentlichen unbewußt, an die Erinnerung der Bilder hielten, die ihnen durch die alljährlichen Vorführungen von Oster-, Passions- und Weihnachtsspielen vermittelt waren. Jene Untersuchungen aber sind durchaus im Interesse der Kunstgeschichte angestellt; ihre Aufgabe ist es nicht, die Elemente jener Aufführungen aus den Bildern heraus festzustellen, sie wollen vielmehr, indem sie die Art der Aufführungen als bekannt voraussetzen, die mittelalterlichen Kunstwerke erläutern, sie wollen zeigen, bei wie vielen der scheinbar in ihnen enthaltenen Lebenselemente es sich tatsächlich um Theatralisches handelt.

Das auf solche Art wissenschaftlich zurechtgelegte Material ist aber umgekehrt für die Zwecke der Theatergeschichte nicht oder nur schwer zu brauchen, ganz abgesehen davon, daß es im besten Falle nur über die Art der öffentlichen Aufführungen des Mittelalters Licht verbreiten könnte. Über ganz allgemeine Vorstellungen hinaus wird es uns für die Einzelheiten spezieller Theateraufführungen schwerlich zuverlässig unterrichten können.

Von dieser Richtung her also kommen wir nicht an unsere Aufgabe heran. Nicht von Bildern dürfen wir ausgehen, die ohne Wissen der Künstler theatralische Elemente in sich aufgenommen haben. Unsere Grundlage müssen vielmehr solche Darstellungen bilden, die absichtlich zu dramatischen Dichtungen oder gar zu ihren Aufführungen in Beziehung gesetzt worden sind: wir werden uns an Bühnenbilder oder, wo solche noch nicht vor-

1) Vgl. o. S. 240, Anm.

handen sind, an Dramenillustrationen zu halten haben. Auch sie aber sind tatsächlich wissenschaftlich erst zu benutzen, nachdem wir den Versuch gemacht haben, die wirklich in ihnen enthaltenen Theaterelemente von den daneben in ihnen steckenden Elementen der bildenden Kunst zu sondern. Denn es ist natürlich, daß es sich zumal bei Dramenillustrationen der älteren Zeit niemals um Surrogate für photographische Abbildungen der betreffenden Vorstellungen handeln kann: immer sind es Handschriften- oder Buchillustrationen, mit denen wir zu tun haben. In der älteren Zeit hat der Illustrator nur ausnahmsweise die Absicht, ein Theater seiner Zeit abzubilden, und auch nachdem Sebastiano Serlio im zweiten Bande seiner Architettura (Paris 1545) mit derartigen wissenschaftlich-technischen Illustrationen den Anfang gemacht hat, wird es zunächst kaum anders.

Ungemein schwierig aber ist die Aufgabe, jene Sonderung der theatralischen von den bildkünstlerischen Elementen in solchen Dramenillustrationen vorzunehmen. Denn einmal sind oft in jenen Elementen der bildenden Kunst, die wir aussondern müssen, ehe wir die Darstellungen für die Theatergeschichte benützen dürfen, nach den eben angeführten kunsthistorischen Untersuchungen schon theatralische Elemente vorhanden. Anderseits braucht es nicht erst der Illustrator gewesen zu sein, der für seine Zeichnungen Rücksicht auf Gesetze und Tradition der bildenden Kunst seiner Zeit genommen hat: schon der Regisseur mag bei der Anordnung der Bühnenbilder oft genug, bewußt oder unbewußt, zu bildlichen Darstellungen des gleichen Stoffes in Beziehung getreten sein, zumal da seit dem 16. Jahrhundert immer häufiger Maler an der Inszenierung beteiligt sind.

Auf sehr verschiedene Weise können solche Dramenillustrationen zustande kommen. Erstens braucht der Illustrator, zumal in jener Zeit, wo der theatralische Charakter des antiken Dramas und seiner Nachahmungen erst sehr allmählich dem gelehrten und dann dem allgemeinen Bewußtsein einging, den theatralischen Zug seiner Vorlage überhaupt gar nicht erkannt oder doch gar nicht berücksichtigt zu haben, er kann vielmehr an die Aufgabe genau so herangegangen sein, als ob es sich um die Illustration eines epischen Werkes gehandelt hätte. Er kann zweitens, ohne daß er eine Aufführung des betreffenden Dramas mit angesehen hätte, sich künstlich eine Vorstellung von ihrem Verlauf gemacht haben. Das wird, wo es sich um Illustrationen der antiken Dramen in einer Zeit handelte, in der eine Tradition für die Art ihrer Aufführungen noch nicht bestand, durch rein gelehrte Forschung und eine im gelehrten Sinne arbeitende Phantasie geschehen sein; es kann sich aber auch um eine Art Entwurf zu einer künftigen Aufführung des betreffenden Stückes handeln, in jenem Sinne, wie auch der moderne

Regisseur für die Anlage einer Vorstellung gern die Zeichenkunst — wenn auch nur skizzierend — in Anspruch nimmt. Endlich — und das ist der für unsere Zwecke günstigste Fall — können wir es mit Zeichnungen zu tun haben, die mit einer wirklich stattgehabten Vorstellung des Dramas tatsächlich in Beziehung stehen, sei es, daß der Illustrator während der Vorstellung sich Skizzen von den Bildern angelegt hat, die seinem Auge geboten wurden, sei es, daß er nachträglich aus der Erinnerung noch das Eine oder das Andere der Wirklichkeit entsprechend zu erhaschen suchte. Möglich auch, daß es sich dabei um mehrfach gestützte Erinnerung gehandelt hat: der Zeichner kann als Mitspielender an der Vorstellung beteiligt gewesen sein, oder er kann auch nicht nur der Aufführung, sondern auch schon den vorangegangenen Proben beigewohnt haben.

Während in der ersten auf solche Art gekennzeichneten Kategorie der Illustrationen lediglich das Bildkünstlerische in Betracht kommt und das wirklich Theatermäßige ganz fortfällt, spielt in die beiden andern das Bildkünstlerische nur mehr oder weniger entschieden mit hinein. Durch kritische Betrachtung den rein rein illustrativen Charakter der Bilder festzustellen oder anderseits aus jenen Mischungen, die unter Umständen sehr kompliziert sein können, das tatsächlich Theatralische herauszuholen, das ist die schwierige Aufgabe, die die Forschung sich zu stellen hat.

Mit der Lösung dieser Aufgabe soll nun systematisch ein Anfang gemacht werden, systematisch auch insofern, als hier nicht die dankbareren Gebiete des 17. und 18. Jahrhunderts in Angriff genommen sind, sondern — auf die Gefahr hin, daß das Ergebnis mehr im Abbauen von Hoffnungen als im Aufbauen positiven Wissens besteht — wirklich die ersten Leistungen, die überhaupt in Betracht kommen. So beginnen wir mit den Illustrationen, die seit den Anfängen des Humanismus und zumal seit dem Einsetzen des Holzschnittes den antiken Dramen zuteil geworden sind, und behandeln dann das wichtigste Sondergebiet der Illustrationen zu deutschen Dramen aus der gleichen Periode, nämlich die Schweiz[1]. Wir werden jedesmal zuerst versuchen, die Entstehungsgeschichte der wichtigsten dieser Bilder oder Bilderzyklen zu skizzieren und auf solche Weise jene Sonderung in die oben gekennzeichneten Kategorien vorzunehmen, die die Voraussetzung für die weitere Scheidung der einzelnen Elemente ist. Wir werden dann endlich diejenigen Bilder, in denen wir irgendwie größere oder geringere Rücksichtnahme auf tatsächliche Aufführungen nachweisen können, unter einem zwiefachen Gesichtspunkte betrachten:

1) Absolute Vollständigkeit ist nicht das Ziel und wird bei der Schwierigkeit, des zerstreuten Materials habhaft zu werden, wohl nur das Werk vereinter Kräfte sein können. Immerhin hoffe ich, daß mir des Wesentlichen nicht zu viel entgangen ist.

wir werden sie einmal vergleichen mit dem, was wir etwa sonst über die betreffenden Aufführungen wissen, um von dem etwaigen Nachweis tatsächlicher Aufführungselemente auf das Vorhandensein weiterer theatralischer Bestandteile einen Schluß zu tun; wir werden anderseits diese Illustrationen mit verwandten Darbietungen der bildenden Kunst zu vergleichen haben, die nicht zur Illustration dramatischer Werke bestimmt sind. Wir werden in den besonders glücklichen Fällen, in denen die Entstehungsgeschichte uns die Möglichkeit gegeben hat, den Künstler der betreffenden Bilder zu ermitteln, seine sonstigen Leistungen heranzuziehen haben, um festzustellen, in welchen Elementen er bei seiner freischöpferischen Tätigkeit sich von denjenigen Arbeiten unterscheidet, die er als Dramenillustrator zu schaffen hatte. Wo die Möglichkeit, den einzelnen Künstler zu kontrollieren, nicht vorliegt, werden wir den Blick auf die gleichzeitige Praxis der bildenden Kunst überhaupt in demselben Sinne zu richten haben. Die letzten Fragen endlich würden die sein: sind die Abweichungen von der üblichen Art der bildenden Kunst theatergeschichtlich zu erklären und zu stützen? Und umgekehrt: lassen sich die etwa hervortretenden Übereinstimmungen zwischen Dramenbildern und freien Kunstschöpfungen statt auf eine rein künstlerisch bedingte Veränderung des ganz abweichenden wirklichen Bühnenbildes vielleicht darauf zurückführen, daß die Regie der betreffenden Aufführung durch die bildende Kunst beeinflußt worden ist?

Zweites Kapitel:

Illustrationen antiker Dramen.

Überschauen wir das gesamte Material der in der Renaissancezeit gedruckten und mit Holzschnitten ausgestatteten Ausgaben antiker Dramatiker, so fällt uns zunächst rein bibliographisch etwas Merkwürdiges ins Auge. Es handelt sich fast ausschließlich um Illustrationen zu Terenz. Bekannt genug ist freilich, daß Terenz der eigentliche Lieblingsautor des 16. Jahrhunderts geworden ist. Aber zu der Zeit, in der die wichtigsten und maßgebenden Illustrationen hervortraten, war Terenzens Sieg doch noch in keiner Weise entschieden. Und auch noch später steht namentlich Plautus und, da wir hier von internationalen Verhältnissen reden, auch Seneca, von den Griechen ganz abgesehen, im Mittelpunkte humanistischen Interesses, und die Zahl der alten Plautusausgaben kann sich mit der der Terenzeditionen wenigstens einigermaßen messen. Dagegen fällt für die Holzschnittillustration Seneca ganz aus, und Plautus tritt erst ganz spät und sichtlich als Nachzügler im Gefolge der Terenzillustrationen in den Gang der Entwicklung ein. Terenz aber ist früh schon mit bildlichen Darstellungen geschmückt worden, und wenigstens für zwei derjenigen Stellen, die zuerst Terenzholzschnitte hervorbrachten, läßt sich irgend eine Abhängigkeit der einen von der andern Darstellung nicht nachweisen: von einander unabhängige Kunstbestrebungen sind zweimal auf die Illustration nur des Terenz verfallen, und zunächst nur an seiner Ausstattung mit Szenenbildern hielten Renaissance und Humanismus fest.

Zur Erklärung dieser auffallenden Erscheinung werden wir vielleicht den Umstand heranziehen dürfen, daß es für die Illustration der Terenzischen Dramen eine ältere Tradition gab, auf deren Spuren und auf deren Nachahmung humanistische Interessen an verschiedenen Punkten führen konnten. Terenz nämlich ist der einzige antike Dramatiker, der der Renaissancezeit in Handschriften des Altertums oder, richtiger gesagt, der ottonischen Renaissance mit Illustrationen geziert überliefert worden ist[1]). Eine ganze An-

1) Auf die Streitfrage, ob diese alten Terenzbilder noch in der Tradition der antiken Kunst stehen oder erst das Erzeugnis der byzantinischen Kunst jener ersten Renaissance sind, brauchen wir hier nicht einzugehen.

zahl solcher alten, bildergeschmückten Terenzhandschriften ist auch noch auf uns gekommen — die berühmtesten sind der Cod. Vat. Lat. 3868, der Pariser Codex Bibl. Nat. 7899 und der Cod. Ambros. H. 75[1]) —, gewiß aber hat die Renaissance eine weit größere Anzahl besessen, die dann erst durch die Stürme des 16. und 17. Jahrhunderts verweht worden sind.

Daß die Humanisten für eine derartige Handschrift die größte Verehrung und das größte Interesse gehabt haben, können wir gewiß annehmen, obschon keines der erhaltenen Manuskripte so unmittelbar die Beweise für die humanistische Hochschätzung liefert, wie der uralte, aber bilderlose Cod. Vat. Lat. 3226 durch die in ihm enthaltenen ehrfürchtigen Notizen Bembos und Polizianos[2]). Die erhaltenen Handschriften zeigen alle durchaus die nächste Verwandtschaft hinsichtlich der Illustrationen: diese gehen offenbar alle auf einen Grundtypus zurück, und so werden uns die genannten Codices durchaus ein Ersatz sein können für etwa verlorene, die die Humanisten des 15. und 16. Jahrhunderts noch benützen konnten. Jedenfalls haben wir durchaus Veranlassung, da, wo wir das Einsetzen der modernen Terenzillustrationen beobachten, nach einem etwaigen Zusammenhange mit dieser alten Bildertradition zu suchen.

Miniaturen.

Der eigentliche Gegenstand unserer Untersuchungen sind die Holzschnittillustrationen zu den Ausgaben antiker Dramen, denn erst sie fallen in die Periode, in der diese dramatischen Dichtungen auch zur Aufführung gekommen sind, erst in ihnen also kann man nach Spuren solcher Aufführungen zu suchen unternehmen. Immerhin aber werden wir an den entsprechenden Leistungen, die die Zeit vor der Erfindung der Buchdruckerkunst hervorgebracht hat, an den aus dem 14. und 15. Jahrhundert stammenden Miniaturen in Seneca- und Terenzhandschriften[3]) nicht ganz vorübergehen dürfen: einmal können sie uns vielleicht die Vorstellung anschaulich vermitteln, die man in der Frühzeit des Humanismus rein theoretisch von der Art des antiken Theaters gehabt hat, und ferner wäre es ja denkbar, daß eine bewußte oder unbewußte Identifikation des antiken und des mittelalterlichen Dramas seitens der Miniatoren vorgenommen worden wäre und daß wir im Zusammenhange damit Reste der mittelalterlichen Inszenierungsart

1) 7 weitere Handschriften oder Handschriftenfragmente verzeichnet z. B. O. Engelhardt, Die Illustrationen der Terenzhandschriften. Diss. Jena 1905. S. 8 ff.

2) Terenti Comoediae ed. Umpfenbach (Berlin 1870) p. IV ff.

3) St. Beissel, Vatikanische Miniaturen (Freiburg 1893) S. 45 nennt den Cod. Ottob. lat. 2003 als einen illustrierten Plautus; tatsächlich ist es, wie mich Hr. P. Franz Ehrle gütigst belehrt, ein nicht illustrierter Properz.

in diesen Bildern vor uns hätten; freilich muß hier gleich darauf hingewiesen werden, daß sich urkundliche Zeugnisse für eine solche Identifikation erst aus wesentlich späterer Zeit finden[1]) und daß die sehr eigentümliche Auffassung, die das Mittelalter vom antiken Drama und Theater hat, eine Identifikation mit dem wiederum ganz eigenwüchsigen mittelalterlichen Theater nicht eben leicht macht.

Sollten diese Miniaturen also etwa nur Buchillustrationen darstellen wie andere Buchillustrationen auch, ohne jeden theatralischen Charakter auch in jenem sehr eingeschränkten Sinn? Es kann keinem Zweifel unterliegen, daß wir sie zunächst von diesem Standpunkt aus anzusehen, sie einzuordnen haben in die Geschichte der Klassikerillustration dieser Zeit. Wenn nun die historische Behandlung der Miniaturkunst im allgemeinen unter allen Zweigen der mittelalterlichen und frühneuzeitlichen Kunstübung am wenigsten zum Gegenstand zusammenfassender Betrachtung gemacht zu sein scheint, so fehlt es im besonderen ganz an einer Geschichte der Klassikerillustration, in der der Bund der fortschreitenden Miniaturkunst mit der fortschreitenden Altertumsbegeisterung in seiner Entwicklung dargestellt würde. Daß auf einen solchen Bund schon in den Anfängen der Renaissancebewegung hingearbeitet wird, dafür ist Petrarcas lebhafte und erfolgreiche Bemühung um illustrierte Handschriften ein deutlicher Beweis[2]). Doch erscheint unter ihnen kein Codex mit antiken Dramen, wie man denn mit Recht hervorgehoben hat, daß Petrarcas und ebenso Boccaccios Interesse für das Drama des Altertums und namentlich auch für die Tragödie sich mit seiner Neigung für andere Schriftsteller wie Vergil und Cicero nicht vergleichen läßt[3]). Wohl aber ist an andern Stellen Italiens das Interesse besonders für Seneca geradezu brennend: man behandelt ihn mit dem regsten Eifer zumal in der zweiten Hälfte des 14. Jahrhunderts an den Hochschulen, und auch an Erläuterungsschriften fehlt es nicht, nachdem sich der auf Veranlassung eines italienischen Kirchenfürsten um 1310 verfaßte Kommentar des englischen Dominikanermönchs Nikolaus Treveth gerade in Italien weit verbreitet hatte[4]). Diese Senecaverehrung spiegelt sich nun in der Anfertigung illustrierter Handschriften seiner Dramen eben gegen Ende des

1) Vgl. u. beim Straßburger Terenz.

2) Vgl. P. Nolhac, Manuscrits à miniatures de le bibliothèque de Petrarque: Gazette archéologique 15, S. 25 ff. Auf die Bedeutung dieser Codices hat uns Burdach wiederholt energisch hingewiesen: Vom Mittelalter zu Reformation (Halle 1893) S. 113 und Abhandlungen der Berliner Akademie 1903, S. 12. Vielleicht darf man hoffen, daß eine der künftigen Arbeiten Burdachs, der systematisch so viele Handschriftensammlungen auch des Auslands für die Erörterung der großen Kulturprobleme des internationalen Humanismus durchforscht, auch die hier gestreifte Frage völlig zur Erledigung bringen wird.

3) Creizenach 1, 2. Aufl., S. 513 ff., 530 ff.

4) Vgl. Creizenachs treffliche Ausführungen S. 492 ff., 517 f.

14. Jahrhunderts in Italien[1]); die Miniaturen solcher Codices aber[2]) halten sich, soweit wir uns aus zugänglichen Reproduktionen ein Urteil erlauben können, so völlig im Stil der sonstigen Handschriftenillustrationen, daß es nicht lohnt, hier in eingehende Untersuchungen über die etwa auf das Konto einer Theateranschauung zu setzende Besonderheiten einzutreten: schon daß es sich durchaus um Initialenausschmückung handelt, ist bezeichnend, und von dem Trevethschen Kommentar, der auch die Theorie des Dramas und des Theaters berücksichtigt, scheinen sie nichts zu enthalten. Wohl aber finden sich Trevethsche Auslegungen in dem Cod. Lat. Urbin. 355 der Vatikanischen Bibliothek[3]), der auch textkritisch mit Treveths Lesungen zusammenhängt[4]) und in einem Initialbuchstaben Treveths Bild bringt. Hier beschränken sich die eigentlichen Dramenillustrationen auf eine Darstellung der „Medea" in ihrem ersten Buchstaben; der Codex enthält aber auf seinem ersten Blatt[5]) etwas was uns mehr interessiert als jene Initialausschmückung: die von uns (Abb. 17) verkleinert[6]) wiedergegebene Darstellung der öffentlichen Vorführung der ersten Tragödie, des »Hercules furens«, so wie die italienischen Frühhumanisten sie sich vorstellten. Man hat schon bemerkt[7]), daß diese Auffassung im engsten Zusammenhang steht mit der Erklärung des Theaters, die Treveth in der Einleitung zum Herculeskommentar gibt[8]): *Et nota, quod tragoediae et comoediae solebant in theatro hoc modo recitari: Theatrum erat area semicircularis, in cuius medio erat parva domuncula, que scena dicebatur, in qua erat pulpitum, super quo Poeta carmina pronuntiabat. Extra vero erant mimi, qui carminum pronunciationem gestu corporis efficie-*

1) Ebende S. 518 f.

2) Der schönste ist der Innsbrucker Cod. 87; er ist jetzt genau beschrieben durch H. J. Hermann im 1. Bande des „Beschreibenden Verzeichnisses der illuminierten Handschriften in Österreich" (Leipzig 1905) S. 146 ff., und hier sind auch die Bilder wiedergegeben: sie rühren von Niccolo da Bologna her und scheinen seine einzige Klassikerillustration darzustellen. Der Anfangsbuchstabe jedes Senecaischen Dramas zeigt hier zwei nebeneinander gerückte Szenen aus der betreffenden Tragödie. Das gleiche Prinzip findet sich wenigstens teilweise in einer der beiden Senecahandschriften durchgeführt, aus der d'Agincourt, Historie de l'art V, tab. 74 (vgl. II, S. 79 f.) Proben gibt; die eine ist von einem Petrus theotunicus de Nurnberga 1373 in Italien geschrieben, die andere ist der Cod. lat. Urb. 356 der Vaticana, den Stornajolo, Codices Urbinates Latini (Rom 1902) S. 329 f., 575 genau beschreibt. Vgl. auch Codd. Vatt. latt. 1644, 1645, 1650.

3) Beschreibung bei Stornajolo S. 328 f., 375 f.

4) R. Peiper, Festschrift z. 250 j. Jubelfeier des Gymnasiums zu St. Maria Magdalena zu Breslau (Breslau 1897) S. 130 f., vgl. auch S. 159 f.

5) Stornajolos Angabe: „fol. 81 v" beruht, wie mir Herr P. Franz Ehrle gütigst mitteilt, auf einem Druckfehler.

6) Nach einer Originalaufnahme von P. Sansaini in Rom, Via Corsi 45. Größe des Originals: 19,3×30,2 cm.

7) Creizenach I² S. 519.

8) Hier wiedergegeben nach der Lesung von Peiper a. a. O. S. 164 f., zu der ich Ms. Berol. lat. fol. 547 [fol. 1 b] herangezogen habe.

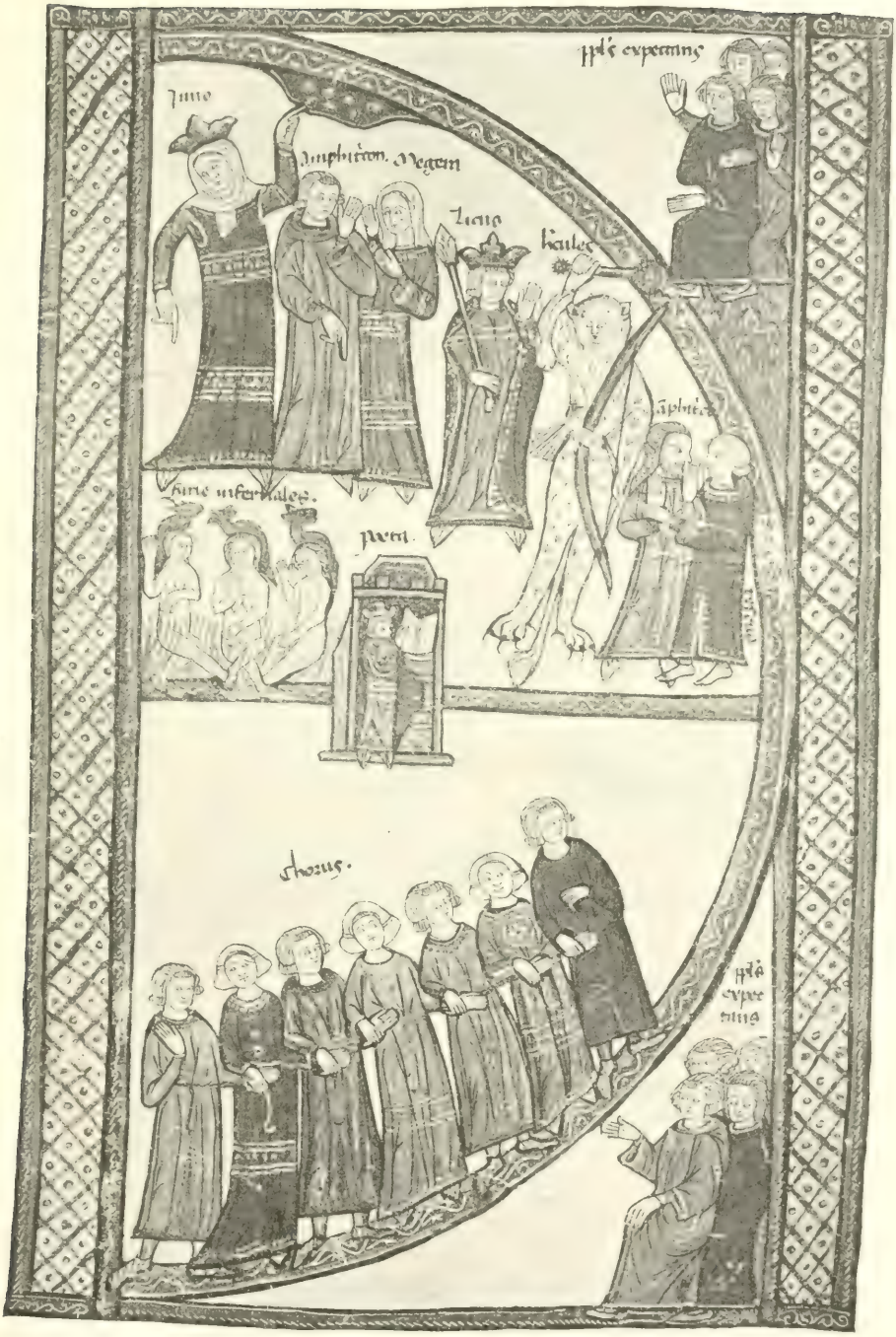


Abb. 17. Darstellung des 'Hercules furens' im Cod. Lat. Urbin. 355 (vgl. S. 280).

bant, per adoptionem ad quemlibet, ex cuius persona poeta loquebatur. Unde cum hoc primum carmen [d. h. Hercules furens, Scaena I] legebatur, mimus effigiebat Junonem conquerentem et inuocantem furias infernales ad infestandum Herculem. Über Treveths Quelle kann man nicht im Zweifel sein: er beruft sich in vorangegangen Erläuterungen über das Wesen des Dramas wiederholt auf die Etymologien des Isidorus, und hier finden sich im 18. Buch Cap. 42 ff. verschiedene Stellen, die — selbst schon weit davon enfernt, die antiken Zustände richtig darzulegen — in einer argen Um- und Mißdeutung, wie sie sich schon das frühere Mittelalter erlaubt hatte, auch von Treveth benutzt worden sind[1]). Da heißt es u. a.: *Theatrum: est quo scena includitur, semicirculi figuram habens, in quo stantes omnes inspiciunt. Cuius forma primum rotunda erat sicut et amphitheatri; postea ex medio amphitheatro theatrum factum est. Theatrum autem ab spectaculo nominatum, quod in eo populus stans desuper atque spectans ludos contemplaretur. . . Scena autem erat locus infra theatrum in modum domus instructa cum pulpito, qui pulpitus orchestra vocabatur; ubi cantabant comici, tragici, atque saltabant histriones et mimi. . Ibi poetae comoedi et tragoedi ad certamen conscendebant, hisque canentibus alii gestus edebant*[2]). . . Die sonderbare Umwandlung aber, die bei Treveth mit der *scena* dieser Definition, mit *domus* und *pulpitus* vor sich gegangen ist: die Umformung in ein auf dem Theater stehendes Häuschen, in dem ein Pult für den vorlesenden Poeten aufgestellt ist, geht wohl auf eine Kombination zurück, die Treveth oder ein älterer Autor, den Treveth benutzte, mit mehreren Sätzen des aus dem 11. Jahrhundert stammenden, im ganzen ausgehenden Mittelalter viel gebrauchten »Vocabularium« des Papias vorgenommen hat; hier heißt es[3]): *Scena umbraculum, ubi poetae recitabant* (also ohne Beschränkung auf die dramatischen Dichter). . . *Scena est camera, quae obumbrat locum in theatro. . Scena domus in theatro est structa cum pulpito.* Jene Worte des Isidorus aber oder mittelalterliche Auseinandersetzungen, die mit ihnen zusammenhingen, muß — mindestens neben jener Erklärung des Treveth — der unbekannte Gelehrte im Sinn gehabt haben, der dem ebenso unbekannten Miniator[4]) unseres Theaterbildes die orientierende Skizze entworfen hat: nur hier und nicht bei Treveth ist der *populus [ex]spectans* erwähnt, nur hier steht das Wort *amphitheatrum* — dieses Wort hat offenbar jener

1) Auf den Zusammenhang mit Isidorus weist Creizenach hin: I², S. 496.

2) Tatsächlich kommt es auf dem römischen Theater vor, daß der *actor* nur gestikuliert, während ein anderer singt, aber nur bei den Monodieen, bei denen des Schauspielers Stimme nicht zureichte.

3) Ich benutze eine Ausgabe Venedig 1485.

4) Stornajolo S. 329 hält es für möglich, daß es sich um einen Franzosen handelt. Ich habe darüber kein Urteil und möchte nur darauf hinweisen, daß ich in französischen Handschriftenkatalogen keinen illustrierten Senecacodex zu finden vermochte.

skizzierende Gelehrte an den Rand des Halbkreises geschrieben, der Künstler aber hat es nicht verstanden, es für den Namen einer der gestikulierenden Personen gehalten und so einen *aphitco* zwischen Hercules und Theseus gestellt, dem in Senecas Tragödie auch nicht die leiseste Beziehung entspricht. Die ganze Auffassung aber verbildlicht in sehr charakteristischer Weise die wiederholt[1]) erörterte Verständnislosigkeit des Mittelalters gegenüber der dramatischen Poesie des Altertums, die völlige Niederreißung der Grenzpfähle, die sie von der Epik trennen: in der hier vorgeführten Art kann schließlich auch jede erzählende Dichtung vorgetragen werden. Wieweit diese epische Auffassung geht, zeigt besonders deutlich der Umstand, daß hier außer den wirklich redenden Personen auch die *furie infernales*[2]) abgebildet werden, die doch nirgends auftreten, sondern nur in Junos Monolog genannt sind: Juno weist abwärts auf sie, so wie sie mit der andern Hand aufwärts auf den ebenfalls ganz in epischem Sinne angedeuteten Sternenhimmel zeigt[3]).

Ob und in welcher Art ein allgemeiner Zusammenhang zwischen der italienischen Klassikerillustration des ausgehenden 14. und der französischen des beginnenden 15. besteht, kann hier nicht erörtert werden, und auch ein direkter Zusammenhang zwischen der italienischen Seneca- und der französischen Terenzillustrierung im besonderen wird hier nicht behauptet. Wohl aber wird man hervorheben dürfen, daß Terenz in Frankreich die Bewegung einleitet, die dann so viele wundervolle Leistungen hervorgebracht hat und die ihren Ursprung sicher in Kreisen hatte, die zu den Bibliophilen am französischen Hofe in engsten Beziehungen standen. Während die illustrierte Liviushandschrift erst 1413, die ebenfalls mit Bildern verzierte Handschrift der Metamorphosenübersetzung Ph. de Vitrys erst 1416 sich nachweisen läßt, hat die eine große Terenzhandschrift bestimmt schon im Januar 1408 existiert[4]). Für die der Terenzillustination besonders nahestehende Handschrift der Bucolica und Georgica[5]) haben wir kein Datum, schwerlich aber werden die 14 Miniaturen dieses Codex die Anregung für die 132 der Terenzhandschriften geboten haben, das Umgekehrte ist durchaus wahrscheinlich, und vor allem: die große Neuerung ist der Übergang von der Initialillumination zur Situationsillustrierung, und für

1) Besonders durch Cloetta, Komödie und Tragödie im Mittelalter (Halle 1890 S. 14ff. u. Creizenach I² S. 9ff.

2) Der Ausdruck wieder bei Treveth a. a. O.

3) Dieser Sternenhimmel findet sich auch in dem zum »Herculus furens« gehörigen Initialbuchstaben des oben S. 280, Anm 2 erwähnten Innsbrucker Codex.

4) Vgl. Delisle, Le Cabinet des manuscrits de la bibliothèque nationale 3 (Paris 1881), S. 191.

5) Cod. 307 der Bibliothek des Lord Leicester zu Holkham Hall, Norfolk, vgl. Dorez, Les manuscrits à peintures de la Bibliothèque de Lord Leicester (Paris 1907), S. 81 f. u. Tafel 40/1.

sie haben wir beim Vergil gar keine, beim Terenz dagegen die einleuchtendste Erklärung. Die Anregung hat jedenfalls beim Terenz jene Illustration der früheren Jahrhunderte gegeben, die sicherlich als antik galt und gerade in Frankreich durch besonders viele alte Manuskripte vertreten war, so durch den jetzigen Cod. 7899 der Pariser Nationalbibliothek, der damals der Abtei von St. Denis gehörte[1]). In den Einzelheiten der Szenenillustrationen findet sich zwar keine schlagende Übereinstimmung[2]); wohl aber ist die Gesamtanlage merkwürdig gleich: im allgemeinen zu jeder Szene ein Bild und vor dem Ganzen eine Doppeldarstellung, die zwar nicht völlig identisch ist, aber doch beidemale ein Bild der Persönlichkeit des Dichters und eine Theatereinrichtung bietet.

Das hierbei (Abb. 18) unter Fortlassung der an sich reizvollen Umrahmung wiedergegebene Titelbild[3]) aus der französischen Terenzhandschrift[4]) bietet in seinem unteren Teil links eine uns kaum interessierende Darstellung aus Terenzens Leben: der Dichter, der der Freigelassene des Terentius Lucanus ist, überreicht seinem Schutzpatron ein Exemplar seiner Komödien. Darüber und auf der rechten Seite sehen wir wohl Römer, die durch die Straßen der Stadt zum Theater gehen oder eben in dessen Türen eintreten. Die obere Hälfte aber zeigt die Theateraufführung selbst, deren Gesamtauffassung lebhaft an die Darstellung der Senecahandschrift erinnert, ohne daß es nötig ist, einen unmittelbaren Zusammenhang anzunehmen. Vor allem sitzt auch hier in der Mitte des Ganzen und wiederum in einem *scena* genannten besonderen Häuschen der poeta oder richtiger diesmal der berühmte Calliopius als sein Vertreter[5]) und liest das Drama dem Publikum vor, und andere Ge-

1) Neuerdings herausgegeben: Bibliothèque nationale. Départements des manuscrits. Comédies de Térence (Paris o. J. = 1907).

2) Auffallend ist vielleicht, daß beidemale die große Szene Andria, II 3 (Pamphilus-Davus) ganz ohne Bild geblieben ist und daß III, 1 die nicht auftretende Glycerium hier wie dort mit dargestellt ist (in dem modernen Terenz freilich auch in einigen andern Szenen).

3) Nach einer eigenen Aufnahme des Ateliers St. Thomas d'Aquino, Paris, 45 rue Jacob. Originalgröße.

4) Es handelt sich eigentlich um mindestens zwei Codices, die den ältesten neufranzösischen Typus verkörpern: den Cod. lat. 7907A der Nationalbibliothek und den Cod. Lat. 664 der Arsenalbibliothek. Eine genaue Untersuchung ihres Verhältnisses und der Beziehungen zu den jüngeren Terenzhandschriften kann nur in Paris vorgenommen werden; ich hatte dazu keine Möglichkeit, und die zu erwartenden Ergebnisse wären für unsere Zwecke auch ohne große Wichtigkeit. So begnüge ich mich mit der Behandlung der berühmten Arsenalhandschrift, deren Miniaturen neuerdings mit einer sehr eingehenden Einleitung vollständig veröffentlicht sind: Le Térence des Ducs par H. Martin (Paris 1907); dort auch p. 18—20, 38, 9, 54 Behandlung der andern Handschriften. Eine — minderwertige — Wiedergabe des Titelbilds im Codex der Nationalbibliothek bietet das Magasin pittoresque 1842, S. 169; sie reicht aus, um erkennen zu lassen, daß die beiden Titelbilder, ohne identisch zu sein, in allem für uns Wesentlichen übereinstimmen.

5) Vgl. o. S. 257 f.

stalten gestikulieren dazu. Anderseits fallen auch die Unterschiede ins Auge. Hier ist nicht der eigentliche Schauplatz ein Halbkreis, an dessen Außenseite völlig abgesondert einige Zuschauer sitzen, sondern das ganze Theater ist ein ovaler Bau, dessen

Abb. 18. Theatrum Romanum im Cod. Lat. Ars. 664 (vgl. S. 284 ff.).

größter Teil innen von dem zuschauenden *populus Romanus* eingenommen ist. Dieses hat wie das mittelalterliche Publikum bei einer Fastnachtspielaufführung die sämtlichen Mitwirkenden ohne trennende Schranken in seiner Mitte. Zu diesen Mitwirkenden gehören hier auch zwei Musikanten zur Linken der *scena*, und aus ihr stürmt rechts eine eigentümliche gestikulierende Gestalt hervor. Endlich sind die mimischen Künstler keine bestimmten Personen

aus einem terenzischen Drama, sondern vier seltsame, verlarvte, vermummte Gestalten, *ioculatores*, die noch mehr zu tanzen als zu gestikulieren scheinen. Fragen wir nach der theoretischen Grundlage dieser Darstellung, so haben wir uns zunächst an die dem illustrierten Codex vorangehende „Vita Terentii" zu halten[1]), die offenbar die von dem französischen Frühhumanismus des 14. und beginnenden 15. Jahrhunderts vertretenen Anschauungen über das Wesen des terenzischen Lustspiels vorträgt. Der völlige Mangel an einem Verständnis für das Wesen des antiken Theaters, den wir bei Treveth und den ihm folgenden Senecaphilologen Italiens gefunden haben und der uns in gleicher Weise bei den eigentlichen Leuchten des italienischen Frühhumanismus, auch bei Petrarca und Boccaccio begegnet[2]), ist auch hier zu spüren: die Komödie wird von einem Mann, von dem ominösen Calliopius vorgetragen. Unmittelbare Angaben über den antiken Theaterbau aber bietet die Abhandlung nicht; der den Miniator beratende Gelehrte muß sich also noch aus andern Quellen unterrichtet haben[3]). Zunächst jedenfalls aus den oben (S. 282) zitierten Auseinandersetzungen des Isidorus, aus denen er inbezug auf die Grundform des Theaters im Gegensatz zu dem Senecaillustrator die Worte gewählt hat: *Cuius forma primum rotunda erat;* aus Isidorus stammen zweifellos auch die beiden Musikanten neben der Scena: *Et dicti thymelici, quod olim in orchestra stantes cantabant super pulpitum, quod thymele vocabatur*, — allerdings hat der Künstler sie nur mit *organis*, Blaseinstrumenten, und nicht auch mit *lyris et citharis* ausgestattet. Daneben muß der unbekannte Gelehrte den früher (S. 208 f.) zitierten Senecakommentar des Treveth oder dessen mittelalterliche Quelle gekannt haben; denn erst hier war, wie wir sahen, der *pulpitus* des Isidor, der die Orchestra bedeutet, auf der die *comici und tragici* singen und die *histriones et mimi* tanzen, zu einem Katheder für den vorlesenden Dichter gemacht und in das kleine Haus auf dem Theater hineingestellt, zu dem die *scena* des Isidor — *locus infra theatrum, in modum domus instructa* — geworden ist. Endlich aber hat

1) Martins sonst so eingehende Einleitung zu seiner großen Ausgabe erwähnt diese Vita nicht, wohl aber sein gedruckter Katalog der Handschriften der Arsenalbibliothek Bd. 2 (Paris 1886) S. 1: *fol. 2 Brevis descriptio vite Terencii poete comici, et preambulus sermo scolastici cujusdam explanantis fabulas sex comediarum ejusdem. Inc.: Quamvis Terencii probatissimum opus satis illum commendet.* Der so anhebende Terenzessay aber ist gedruckt von J. Abel: Azó-és középkori Terentiusbiographiák (Budapest 1887) S. 40 ff. und zwar nach dem Cod. 7907 A, dem andern jene Miniaturen enthaltenden Pariser Codex, der somit den Essay ebenfalls hat. Er ist dort bei Abel schon in einer Pariser Hs. des 14. Jh. belegt.

2) Vgl. o. S. 279.

3) Wie er dann auch über den unten auf dem Titelbild dargestellten Lucanus in der hier behandelten Biographie nichts fand; von ihm wußte er vielleicht aus Petrarcas Terenzbiographie (Abel S. 49).

sich jener Gelehrte offenbar noch an einer dritten Stelle unterrichtet: in dem aus dem Ende des 12. Jahrhunderts stammenden, aber noch im 15. handschriftlich verbreiteten 'Liber derivationum' des Hugutius, in dem von der *scena*, die hier wie bei Papias mit *σκήνος*, Schatten zusammengebracht ist, folgende Erklärung gegeben wird[1]): ... *est umbraculum sive locus obumbratus in theatro et cortinis coopertus similis tabernaculis mercennariorum, quae sunt asseribus vel cortinis opertae, et secundum hoc scena potest dici a scenos, quod est domus, quae in modum domus erat constructa. In umbraculo latebant personae larvatae, quae ad vocem recitatoris exigebantur ad gestus faciendos.* In engster Verwandschaft mit dieser Darlegung des Hugutius steht auch die einzige theatertechnische Erklärung, die jene dem Codex beigegebene „Vita Terentii" enthält[2]). Die beiden ganz verschiedenen *scenae* aber: das kleine Haus des Treveth, in dem der Vorleser des Stückes am Pult sitzt, und das aus Balken gebaute, mit Vorhängen versehene Haus des Hugutius, aus dem die stummen Personen kommen, um die Gesten zu jener Vorlesung zu machen, hat unser Terenzerklärer bei der Information seines Miniators zu einem Gebilde verschmolzen, und auf solche Art ist jene seltsame Darstellung auf unserm Bilde entstanden: das von Balken gebildete Häuschen, *scena* genannt, in dem vorn Calliopius lesend am Pult sitzt, während rechts aus dem die Seite des Häuschens verhüllenden Vorhang eine Gestalt heraustanzt, offenbar bestimmt, die vier andern abzulösen, die augenblicklich vorn gestikulieren und springen. *Scena est portio actus multarum aut solius personarum solitariam vel alternam ostendens prolocutionem cum gestibus* — dieser neben dem oben herangezogenen Passus der „Vita Terentii" stehende Satz wird auf solche Art illustriert.

Wenn aber trotzdem oben nicht nur diese Vita neben Isidorus und Treveth für die Quelle des Pariser Terenzphilologen angesehen, sondern auch auf Hugutius verwiesen wurde, so geschah das vor allem auch im Hinblick auf die eben erwähnten tanzenden Gestalten. *Joculatores* heißen sie in der Unterschrift unseres Bildes — dieser Ausdruck für *histriones* und *mimi* aber findet sich lediglich im „Liber derivationum" und den von ihm abhängigen Nachschlagewerken: *mimus ioculator et proprie rerum humanarum imitator, sicut olim erant in recitatione comediarum, quia quod verbo*

1) Ich benutze das Werk in dem Berliner Ms. lat. 511 [fol 213], das aus dem 14. Jh. stammt. Jener Terenzphilolog kann statt des Hugutius übrigens auch den Johannes de Janua vor sich gehabt haben, dessen 'Catholicon' den 'Liber derivationum' ungeniert ausschreibt, so wie noch im letzten Viertel des 15. Jh. die Weisheit des unter Reuchlins Namen gehenden 'Vocabularius breviloquus' aus der gleichen Quelle stammt.

2) . . *scena vere dicatur umbraculum habens cortinam protensam a quo emittuntur personae quae loquuntur* [*cum gestibus*] *vocem recitatoris imitantes* . . Abel, S. 43, Zl. 18ff.

recitator dicebat mimi motu corporis exprimebant[1]). Diese *ioculatores* sind hier mit Masken versehen; man hat die Wahl, diese Masken entweder auf einen Zusammenhang mit den frühmittelalterlichen Terenzillustrationen zurückzuführen, auf denen die Personen ja Masken tragen, oder auf den Ausdruck *personae larvatae*, den Hugu-

Abb. 19. Terentius, Andria I, 5 im Cod. Ars. 664, links v. 240 ff., rechts v. 267 ff. (vgl. S. 290).

tius braucht, oder endlich darauf, daß die populären *ioculatores*, die „Jongleurs" tatsächlich im Mittelalter gern maskiert auftraten[2]). Dafür daß die zuletzt angedeutete Vorstellung wenigstens mit hineinspielt, spricht wohl die phantastische Vermummung der Ge-

1) In entschiedenem Anschluß an Papias, bei dem sich aber der entscheidende Ausdruck *ioculator* nicht findet.

2) Vgl. H. Reich, Der Mimus I (Berlin 1903), S. 807 ff. — Über die *abele spelen* s. u.

stalten, auf die der Zeichner gewiß nur durch den Gedanken an die Verkleidungen der Jongleurs geführt wurde.

Hat dieses Titelbild somit ein gewisses theatergeschichtliches Interesse, weil es uns vielleicht die mittelalterlichen *ioculatores* zeigt, die immerhin in einem wenn auch losen Zusammenhang mit dem Theater stehen, und weil es uns die Vorstellung deutlich macht, die ein Altertumsforscher im Beginn des 15. Jahrhunderts von einer antiken Aufführung hatte, so geben die nun folgenden

Abb. 20. Terentius, Eunuchus II, 2 im Cod. Ars. 664, links v. 270ff., rechts v. 283.

132 Einzelminiaturen, so stark ihr künstlerischer Reiz ist, für unsere Zwecke gar nichts her, sondern sind in genau der gleichen Weise lediglich Buchillustrationen wie die Initialminiaturen der Senecahandschriften. Daß sie keinen Versuch darstellen, die einzelnen Szenen der terenzischen Komödien gemäß der damaligen Anschauung vom Wesen der antiken Bühne zu rekonstruieren, muß jedem, der das soeben in solchem Sinne kommentierte Titelbild auch nur mit den beiden von uns hier gebrachten Proben (Abb. 19—20) aus der Reihe der Szenenbilder vergleicht[1]), ohne weiteres klar sein: hier ist

1) Zu Andria I,5 und Eunuchus II,3. Ebenfalls nach eigenen Aufnahmen des Ateliers St. Thomas d'Aquin in Paris. Originalgröße.

keine Spur von jenen tanzenden Gauklern, die dort das vorgelesene Wort zu ergänzen haben. Von wirklichen, wenn auch unantik gehaltenen Terenzaufführungen aber ist im beginnenden 15. Jahrhundert noch keine Rede, auf dadurch hervorgerufene Eindrücke können die Szenenbilder ebensowenig zurückgehen. Es bleibt die Möglichkeit einer Beeinflussung durch die Mysterienaufführungen des damaligen Frankreich, einer Übertragung der mittelalterlichen Theaterverhältnisse auf die terenzischen Szenen, und in solchem Sinne hat man[1]) tatsächlich unsere Bilder als Material für die Theatergeschichte in Anspruch nehmen wollen, unbekümmert darum, daß gerade in einer Sphäre, in der man die Vorstellung vom antiken Theater bis zu bildlicher Anschauung gesteigert hat, die Kombination der antiken und der mittelalterlichen Bühne beinahe unmöglich ist. Die dafür angeführten Gründe aber halten dem leichtesten Gegenstoß nicht stand: daß die mimische Haltung der Personen nicht sowohl auf Beobachtung des wirklichen Lebens als auf Abbildung von schauspielerischer Art sich gründe, ist eine rein impressionistische Behauptung, die nur auf eine unbefangene, aber unhaltbare Identifikation mittelalterlicher und moderner Schauspielkunst zurückzuführen ist; die unrealistischen Häuser sind so ganz Gemeingut aller Miniaturen dieser Zeit, daß man auch ein paar gelegentliche Besonderheiten, wie man sie wohl an Einzelheiten der Terenzcodices beobachten mag, lieber auf jede andere Weise als durch den Gedanken an eine Nachbildung mittelalterlicher Theatereinrichtung erklären soll[2]). Umgekehrt ist es vielmehr deutlich, daß hier eine theatralische Auffassung gar nicht vorliegen kann. Der ständige Wechsel des Ortes der Handlung von Szene zu Szene ist der epischen Illustrationsart durchaus gemäß, der mittelalterlichen Bühne aber ganz und gar nicht: auf ihr schreiten die Personen doch nur dann an eine andere Stelle des Schauplatzes, wenn die Hergänge es verlangen, während hier die Darstellung einer neuen Lokalität Selbstzweck ist. Warum spielt die Szene Andria I, 5 zwischen Pamphilus und Mysis (vgl. Abb. 19) plötzlich draußen auf dem Lande in einer Hügellandschaft, die gewiß kein mittelalterlicher Regisseur bauen oder auch nur benutzen würde, während das vorhergehende Bild den Pamphilus unmittelbar an dem Hause zeigt, aus dem Mysis eben

1) H. Martin a. a. O. S. 42/4

2) Martin, dem ausgezeichneten Miniaturenkenner, ist diese Übereinstimmung der Terenzhäuser mit den Häusern auf Miniaturen, die ganz andere Dinge darstellen, natürlich eine Binsenwahrheit. Trotzdem suggeriert er sich die Möglichkeit „de songer à de véritables décors de théâtre". Was er in dieser Beziehung zu Bild 57 seiner schönen Ausgabe sagt, ist mir offen gesagt nicht verständlich; aber auch die ihm wohl entscheidende Beobachtung zu Bild 120 hält nicht Stich: wir brauchen uns nur zu denken, daß rechts von der Sostrata das Zimmer, in dem sie sich befindet, sich noch fortsetzt, durch eine schräge Wand von dem Zimmer der Frauen getrennt, und alles ist in Ordnung.

herauskommt?[1]) Gegen irgendeinen theatralischen Sinn dieser Miniaturen spricht ferner der Umstand, daß auf nicht wenigen von ihnen Dinge mitdargestellt werden, die bei Terenz nicht vorgeführt, sondern nur erzählt werden. Und vor allem: entscheidend ist jene offenbar vorhandene[2]) völlige Übereinstimmung mit der Darstellungsmanier in dem Vergilcodex des Lord Leicester — der deutlichste Beweis dafür, daß auch bei Terenz keine besondere Berücksichtigung des Theaters erfolgen, sondern nur die damals übliche Bücherillustration geboten werden sollte.

Die Tätigkeit der französischen Miniatoren für den Terenz ist mit der Ausstattung der beiden großen Codices und ihren unmittelbaren Nachbildungen[3]) nicht erschöpft, und auch in Italien tauchen im 15. Jahrhundert illustrierte Terenzhandschriften auf[4]). Schließlich finden sich um die Mitte des Jahrhunderts französische Codices, in denen wie in den Senecahandschriften des 14. Jahrhunderts jedes Drama nur mit einer einzigen Illustration ausgestattet ist[5]). Es handelt sich nicht mehr wie dort um Initialenausschmückung, aber von irgendwelchem theatralischen Element ist, wie das zum „Eunuchus" (I, 1) in der kleinen Handschrift 1135 der Pariser Arsenalbibliothek gehörige Bild (Abb. 21) zeigen mag[6]), auch hier in keiner Weise die Rede. Und keine Brücke führt, so scheint es, von diesen Ausläufern der Handschriftentradition zu der nun einsetzenden Bücherillustration hin[7]).

Abb. 21. Terentius, Eunuchus I, 1 im Cod. Ars. 1135.

1) Martin S. 44 nimmt gerade diesen Wechsel als eine Übereinstimmung mit dem mittelalterlichen Theater an.

2) Ich muß mich für diese Erklärung allerdings mit den von Dorez gebotenen Reproduktionen begnügen. Eine genaue Vergleichung mit der Darstellungsart in andern, nichtdramatischen Codices, die aus der gleichen Schule stammen wie die Terenzhandschrift, wäre im übrigen nur in Frankreich durchzuführen.

3) Codd. lat 7907 und 8193 der Pariser Nationalbibliothek. Über sie Martin S. 19 f. Dazu vielleicht auch noch Cod. nouv. acq. lat. 458 v. J. 1438.

4) Ich notiere nach Katalogen: Cod. 10 der Bibliotheca Florio in Udine (1463 in Ferrara geschrieben, Initialen) und Cod. 151 in Vicenza. Auch Handschriften der Pariser Nationalbibliothek sind nach Martin S. 19 italienischen Ursprungs.

5) Zu ihnen gehört wohl auch der Cod. Escor. d. IV 4 in Madrid.

6) Wiederum nach einer Aufnahme durch das Atelier St. Thomas d'Aquin in Paris. Originalgröße.

7) Ob etwa ein Zusammenhang zwischen den Terenzminiaturen und den Miniaturen in den Handschriften geistlicher Spiele Frankreichs besteht (z. B. Ms. franç. 7206 u. 7208 der Nationalbibliothek, 6431 der Arsenalbibliothek), ist eine Frage, die erst im Zusammenhang mit der dringend notwendigen kritischen Untersuchung der letztgenannten Illustra-

Der Ulmer 'Eunuchus'.

Das erste Einsetzen erfolgt in einer sehr versteckten Ecke: in Ulm, und es ist die Übersetzung einer Terenzischen Komödie, die zuerst mit Illustrationen geschmückt ist. Hans Nithart, ein hoher Beamter des Ulmer Gemeinwesens, ein gelehrter Freund und Kenner antiker und humanistischer Schriftsteller und ein guter Stilist, hat, von ähnlichen Tendenzen ausgehend wie Albrecht von Eyb, ohne die Höhe seiner populären Sprachkunst ganz zu erreichen, sich an die Verdeutschung von Klassikern gewagt. Das einzige Werk der Art, das auf uns gekommen ist, ist der „Eunuchus" des Terenz. Der Ulmer Drucker C. Dinckmut hat ihn 1486 unter die Presse gehen lassen mit den Illustrationen, auf die es hier ankommt[1]).

Der Gesamtcharakter dieser Ulmer Terenzillustrationen ist zunächst nicht derart, daß man ohne weiteres an eine Nachahmung der alten Terenzbilder aus dem 9. bis 11. Jahrhundert denken möchte. In den Bewegungen, in den Kostümen, in der Darstellung der Lokalität die größten Unterschiede, vom künstlerischen Gesamtstil gar nicht zu reden. Und trotzdem scheint mir manches dafür zu sprechen, daß ein Zusammenhang vorliegt. Zunächst entspricht das ganze Bestreben, das wir so voraussetzen: das Bestreben, bei der Herstellung neuer Holzschnitte eine Anknüpfung an alte Handschriftenillustrationen zu suchen, durchaus der Praxis, die wir anderweitig für den gleichen Künstler, der in Dinckmuts Auftrag die Terenzbilder hergestellt hat, nachzuweisen vermögen: bei der Anfertigung der Zeichnungen zu der alten Fabelchronik von Thomas Lirer, die im Januar des gleichen Jahres 1486 die Presse verließ, hat er sich an handschriftliche Zeichnungen gehalten, wie sie z. B. in dem Münchener Cod. Germ. 436 vertreten sein mögen. Es stimmt ferner die Gesamtanlage der Illustrationen hier und in den alten

---

tionen behandelt werden kann. Ich glaube kaum an das Vorhandensein eines Zusammenhangs, wenigstens nicht für die Hss. des 15. Jh., und keinesfalls haben etwa die Bilder zu den neueren Spielen die Anregung für die Terenzillustrationen geboten.

1) Hain N. 15 436. Exemplare z. B. Göttingen, Universitätsbibliothek; Berlin, Kgl. Kupferstichkabinett, — nach dem letztgenannten, schön erhaltenen Exemplar sind mit freundlicher Genehmigung der Direktion unsere Abbildungen gefertigt. Die Originalgröße der Holzschnitte beträgt durchschnittlich 18,8×12,2 cm; Abb. 22 entspricht ihr einigermaßen, bei den übrigen (23—30) ist die Seitenlänge auf die Hälfte verkleinert.

Über die litterarische Seite dieser Übersetzung vgl. H. Wunderlich, Forschungen zur neueren Litteraturgeschichte, Michael Bernays gewidmet, S 201ff., von den Illustrationen spricht er nicht; s. auch MGDESchG. 3, S. 1ff. u. Hartmann (vgl. o. S. 257, Anm. 2), passim. Erwägenswert wäre es, ob nicht der Cod. Lat. Mon. 21302 mit N.s Übertragung zusammenhängt. Er stammt, wie der Katalog angibt, aus dem 15. Jh. und aus Ulm und enthält 'Terentii comoediae cum interpretationibus scolasticis, partim germanicis dialecti suebici'. Verschiedene von den Ulmer Handschriften der Münchener Bibliothek haben im Anfang des 15. Jahrhunderts einem Vorfahren des Hans Nithart: Heinrich Nithart gehört; vgl. über die N.sche Bibliothek Felix Fabri, De Civitate Ulmensi ed. Veesenmeyer S. 95.

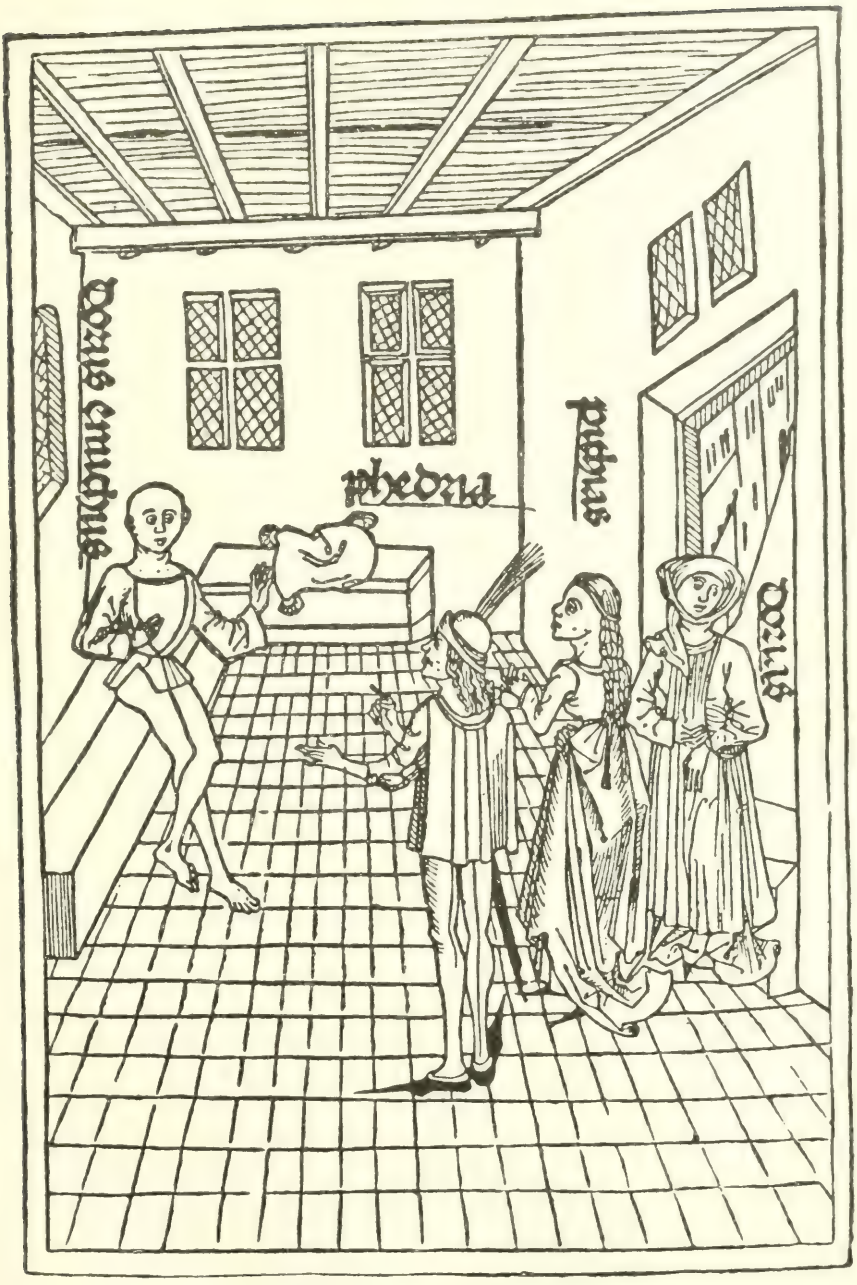


Abb. 22. Ulmer 'Eunuchus' IV, 4 (v. 669 ff.)

Handschriften insofern überein, als für jede Szene ein besonderes Bild gegeben wird. Ferner ist, keineswegs immer, aber doch manchmal, die Anordnung der Personen hier und dort die gleiche, und das fällt namentlich bei einer der figurenreichsten Szenen, bei Eunuchus III,2 auf, wo wir fast völlige Übereinstimmung finden. Sehr bemerklich macht sich ferner in den Ulmer Illustrationen das Prinzip: wenn in den letzten Worten einer Szene auf das Herannahen einer neuen Person hingewiesen wird, diese Person mit auf das Bild zu bringen, während im übrigen keineswegs immer der letzte Augenblick der Szene von dem Künstler festgehalten wird. Das ist nun zwar in den alten Illustrationen bei weitem nicht überall der Fall, aber sehr auffallend tritt es doch[1]) in der Szene III,4 hervor, in der es sich nur um einen Monolog des Antipho handelt, wo aber die Illustration in beiden Fällen doch auch schon den in Antiphos letzten Worten angekündigten Chaerea eben aus der Tür treten läßt. Man könnte natürlich zunächst auch denken, daß nicht die alten Terenzbilder, sondern die Miniaturen der französischen Codices des 15. Jahrhunderts dem Ulmer Künstler vor die Augen gekommen seien, und tatsächlich stimmt auch hier manches merkwürdig überein: der Rosenkranz der Dorias z. B. auf dem Bilde zu IV,1, und das Erscheinen von Chremes und Thais oben am Fenster bei IV,7[2]); im Ganzen aber überwiegt doch die Verwandtschaft mit den älteren Illustrationen, und bemerkenswert ist es auch, daß die bei den Pariser Miniaturen beliebte Vereinigung von zwei Momenten einer Szene auf einem Bilde (vgl. o. Abb. 19 u. 20, S. 288 f.) bei dem Ulmer Meister nicht zu finden ist.

Eine weitere Frage ist die: lag etwa im Jahre 1486 eine besondere äußere Veranlassung vor, sich, unter Anlehnung an alte Handschriftenbilder, an eine illustrierte Terenzausgabe zu wagen? H. Wunderlich hat aus sprachlichen Gründen die Entstehung der Übersetzung schon in die 70er Jahre des 15. Jahrhunderts verlegt. Wieso tritt sie jetzt hervor und wieso wird bei ihrer Veröffentlichung zugleich auch dem Auge eine Anregung geboten? Das Jahr 1486 ist für die Theatergeschichte ein Jahr allerersten Ranges: das Jahr, in dem das antike Drama zu einer nun nicht mehr abbrechenden Reihe von Aufführungen belebt, das Jahr, in dem dadurch der Grundstein zu dem modernen Theater überhaupt gelegt wurde. Zwar haben schon wenige Jahre vorher, vielleicht im Jahre 1484, in Rom Aufführungen antiker Dramatiker statt-

1) Die Nachbildungen, die die alten Zeichnungen bisher erfahren haben, stellt Engelhardt zusammen: a. a. O. S. 94 ff.; seitdem ist noch eine ausgezeichnete Wiedergabe der Pariser Handschrift dazugekommen: s. o. S. 284, Anm. 1.

2) Auffallen mag auch die Ähnlichkeit zwischen dem Holzschnitt zu I, 1 (Abb. 23) und der Eunuchusminiatur aus dem jüngeren Terenzkodex (Abb. 21, S. 291): mit der in der Ferne erscheinenden Thais.

gefunden. Leider sind wir über ihre Art im besondern nur recht dürftig unterrichtet; wir wissen, daß der große Philolog Pomponius Laetus mit seinen Schülern sie veranstaltete, und in einem Widmungsbriefe, den Sulpicius Verulanus, der Herausgeber der ersten, im Jahre 1486 zu Rom erschienenen Ausgabe des Vitruv an den Cardinal Raphael Riarius richtete und jenem Drucke beigab, heißt es: *Tu etiam primus picturatae scenae faciem, quom Pomponianae comoediam agerent, nostro saeculo ostendisti.* Es muß sich also um Aufführungen mit einer gemalten Dekoration gehandelt haben. Viel bedeutsamer aber sind die Darstellungen antiker Komödien, die der größte Festefeierer Italiens, der Fürst Ercole d'Este seit dem Jahre 1486 in seiner Residenz Ferrara veranstaltete, freilich mehr den Zwischenspielen und dem Prunk zu Liebe, den er in ihnen entfalten konnte, als um das echte antike Drama wieder lebendig werden zu lassen[1]). Immerhin aber war zum Beispiel die Leuchte der damaligen Ferrareser Universität, der jüngere Guarino als Übersetzer

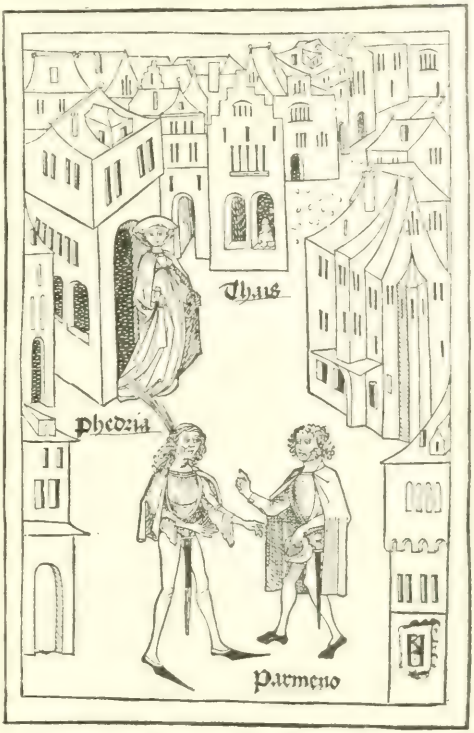


Abb. 23. Ulmer „Eunuchus" I, 1.

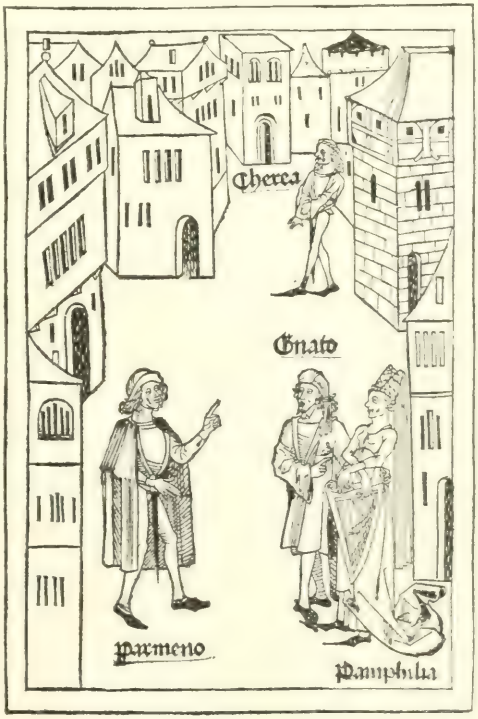


Abb 24. Ulmer „Eunuchus" II, 2 (v. 270 ff.

1) Vgl. über diese Aufführungen besonders Flechsig, Die Dekoration der modernen Bühne in Italien, Leipzig, Diss. phil., 1894, S. 10ff. und Creizenach, Geschichte des neueren Dramas 2 (Halle 1901), S. 217ff., auch 1^2 (1911), S. 572 Anm. 2.

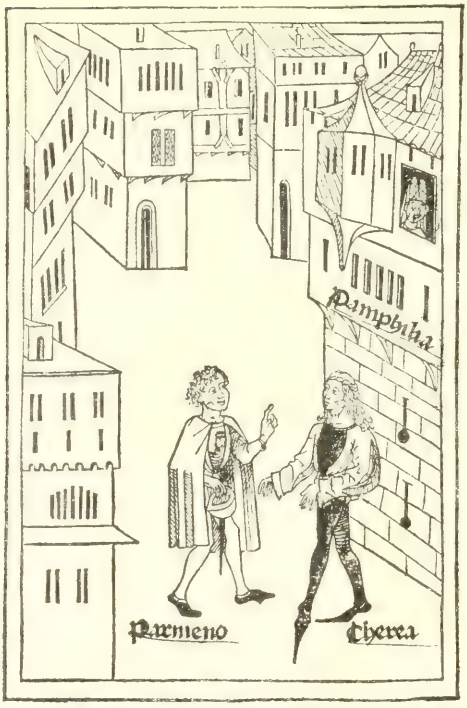


Abb. 25. Ulmer „Eunuchus" II, 3 (v. 293 ff.).

Abb. 26. Ulmer „Eunuchus" III, 1 (v. 398 ff.).

an diesen Aufführungen beteiligt, und so wird man sie auch nicht völlig in unantikem, mittelalterlichem Geiste gehalten haben. Von der Notwendigkeit, die Handlung vor den Häusern der meistbeteiligten Personen von statten gehen zu lassen, hatte man sich offenbar überzeugt, und so wissen wir denn z. B., daß in der am 25. Januar 1486 erfolgten allerersten Aufführung dieser Art, einer Vorstellung der plautinischen Menaechmen, fünf Häuser, jedes mit Zinnen gekrönt und mit Tür und Fenster versehen dargestellt wurden. Anderseits aber hat schon die ältere Forschung mit Recht hervorgehoben, daß aus den Versen, mit denen der eben erwähnte Guarino den Schauplatz beschreibt:

Vidimus effictam celsis
cum moenibus urbem
Structaque per latas tecta
superba vias,

eine straßenartige Anlage der Häuser im mittelalterlichen Sinne sich ergibt, die also wohl noch plastisch, nicht rein dekorativ gehalten waren.

Diese Aufführungen nun machten offenbar Sensation in dem ganzen renaissancefrohen Italien und darüber hinaus in all denjenigen Ländern, in denen die Anhänger des jungen Humanismus ihre Blicke auf die jenseits der Alpen sich immer entschiedener entfaltende Wiederbelebung antiker Kultur rich-

teten. In Mantua, in Mailand, in Urbino und anderwärts ahmte man diese Vorführungen alsbald nach, und in humanistischen Gedichten wurde ihr Ruhm der Welt verkündet; aus dem einen solcher Lobgedichte haben wir vorhin eine Probe geboten. Gewiß drang die Kunde von dieser neuen Errungenschaft auch zu uns nach Deutschland [1]); zwischen Ferrara und Augsburg z. B. hatten schon in den Tagen Ulrich Gossembrots Beziehungen bestanden, und zumal die Persönlichkeit Guarinos, zu dem man von aller Welt her wallfahrte, um Griechisch zu lernen, wird besonders geeignet gewesen sein, auch in Ulm ein brennendes Interesse für diese große und neue Leistung zu erwecken. So werden wir wohl nicht fehl gehen, wenn wir annehmen, daß die Kunde von der im Januar 1486 erfolgten Vorführung einer antiken Komödie im gleichen Jahre auch den Terenz-Übersetzer Hans Nithart veranlaßte, seinen Drucker zu einer Ausgabe des von ihm übersetzten 'Eunuchus' zu bestimmen, die dem Auge durch Illustrationen wenigstens einen Ersatz für die Aufführung bot. Nicht unmöglich, daß ihm

1) Woher meine Angabe (MGDESchG. 3, S. 14) stammt, 1486 habe in Wien eine Aufführung des 'Eunuchus' stattgefunden, vermag ich leider nicht zu sagen.

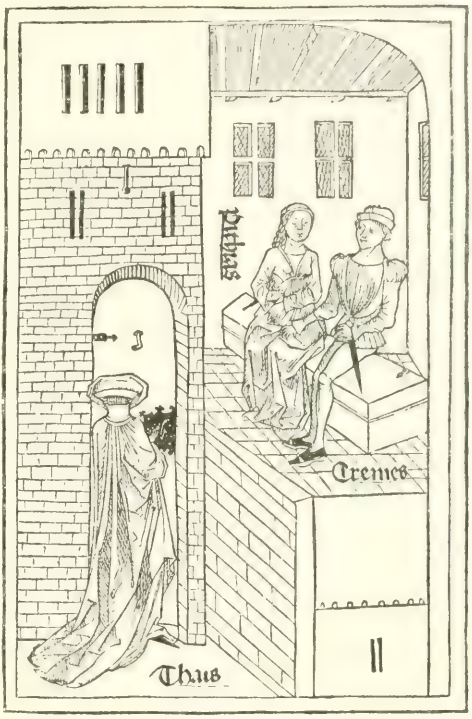


Abb. 27. Ulmer „Eunuchus" IV, 5 (v. 739).

Abb. 28. Ulmer „Eunuchus" V, 5 (v. 975 ff.).

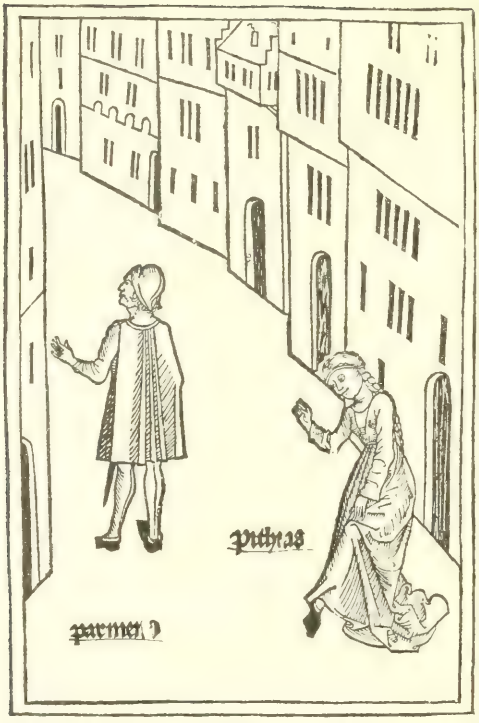


Abb. 29 Ulmer „Eunuchus" V, 6 (v. 1002 ff.).

Abb. 30. Ulmer „Eunuchus" V, 8 (v. 1049 ff.).

etwa jenes vorhin zitierte Gedicht des Guarino bekannt geworden ist: auch auf den Ulmer Bildern sehen wir fast überall Stadtmauern, Häuser und Straßen vor uns, wie sie nach jener Beschreibung in Ferrara den Schauplatz geschmückt hatten.

Anderseits aber zeigt es sich nun deutlich, daß der Illustrator die lebendige Aufführung selbst nicht mitangesehen haben kann: er hat alles vom Dramatischen ins Epische oder auch ins ganz Sinnlose übersetzt: denn es ist nicht etwa, wie es der Hergang gebot, auf sämtlichen Bildern der Straßenschauplatz festgehalten, sondern ähnlich wie auf den französischen Terenzminiaturen aus dem Anfang des Jahrhunderts ist, selbst da, wo es sich um die Illustration unmittelbar aufeinander folgenden Szenen handelt, in denen fast dieselben Personen vor uns stehen, das Straßenbild regelmäßig ein anderes geworden; ein oder zwei Male werden wir auch von draußen herein ins Innere eines Zimmers geführt. Auch rein künstlerisch betrachtet steht in diesen Bildern die Vorführung des Lokals am tiefsten; die Anlage der Straßen und die Darstellung der Häuser haben etwas Kindliches: sie sehen aus wie aus der Spielzeugschachtel aufgebaut. Die beigefügten Abbildungen machen das

ohne weiteres klar; im übrigen zeigen sie aber auch, daß wir uns, was die Darstellung der Personen betrifft, auf einer künstlerischen Höhe befinden, wie sie der deutsche Holzschnitt in den ersten Jahrzehnten des Buchdrucks nur selten erreicht hat. Dieser Terenzdruck ordnet sich den schönsten Erzeugnissen des Ulmer Buchdrucks ein, der wiederum hinsichtlich seiner künstlerischen Bedeutung überhaupt unter den deutschen Leistungen jener Zeit so ziemlich an der ersten Stelle steht.

Hier haben wir nun weiter den Vorteil, daß wir den Künstler, welcher für Nithart und Dinckmut diese Terenzbilder gefertigt hat, zwar nicht mit Namen nennen können, daß wir aber andere Leistungen von ihm aufzuweisen und deren Art mit seiner Darstellung der terenzischen Szenen zu vergleichen vermögen[1]). Vor allem eignet sich dafür der schon erwähnte, sicher von ihm mit Bildern ausgestattete Druck der Lirerischen Chronik, weil dieser unmittelbar vorher: im gleichen Jahre 1486 vollendet worden ist. Hier ist also jene Gelegenheit gegeben, durch einen Vergleich dramatischer und nicht dramatischer Bilder auf etwaige Zusammenhänge zwischen den Szenenillustrationen und der im Künstler lebenden Vorstellung wirklich stattgehabter Aufführungen in bezug auf Kostüme wenigstens und namentlich in bezug auf Gebärden einen Schluß zu tun. Freilich hat die oben versuchte Entstehungsgeschichte dieser Illustrationen gezeigt, daß der Künstler unmöglich eine Terenzaufführung mit angesehen haben kann, anderseits aber hat er doch, da man ihm von Ferrara erzählt hatte[2]), eine Vorstellung davon gehabt, daß es sich um etwas Aufgeführtes oder Aufzuführendes handelte, und so hat er möglicherweise die Erinnerungen, die er von den geistlichen Aufführungen oder von den Fastnachtspielen seiner Zeit in bezug auf die Art der Spieler sich zu kleiden und sich zu bewegen besaß, auf die bildliche Vorführung dieser antiken Hergänge übertragen. Ist es doch die Zeit, in der man sich endlich nach so vielen verständnislos gebliebenen Jahrhunderten darauf besann, daß in den im Mittelalter für episch gehaltenen antiken Komödien und Tragödien und in den selbständig entwickelten geistlichen und weltlichen Spielen des Mittelalters schließlich doch Leistungen des gleichen poetischen Formgebietes vorlagen. Ein Symptom dafür, daß diese Kombination jetzt zustande kam, mag eine handschriftliche Notiz sein, die sich in dem Berliner Exemplar des alsbald zu besprechenden Straßburger Terenz von

1) Vgl. Kristeller, Kupferstich und Holzschnitt in vier Jahrhunderten. 2. Aufl. (Berlin 1911) S. 42.

2) Bemerkt mag in unserm Zusammenhange werden, daß eine in jüngster Zeit hervorgetretene Beurteilung dieser Holzschnitte (Worringer, Die altdeutsche Buchillustration, München 1912, S 55) erklärt: „Man würde sich kaum wundern, sie in einem italienischen Druck zu finden."

1496 findet und wo das u. S. 320 abgebildete *Theatrum* folgendermaßen erklärt wird: *ein offen stat der weltlichkeit da man zu sicht, ubi fiunt chorei, ludi et (?) de alys leuitatibus, sicut nos facimus oster spill.*

Der Lyoner Terenz.

Nach Frankreich führt der zweite illustrierte Terenz; im Zusammenhange mit Deutschland bleiben wir aber schon insofern, als der Drucker, der im Jahre 1493 zu Lyon Terenzens Lustspiele in einer kommentierten und überreich mit Holzschnitten versehenen Ausgabe erscheinen ließ[1]), ein Deutscher gewesen ist: der Nürnberger Johannes Trechsel, der hier in Lyon seit dem Jahre 1488 tätig war[2]). Dieser Trechsel aber ist offenbar gar nicht die Hauptperson bei der inneren Entstehung jener Ausgabe gewesen; das war vielmehr, wie die Forschung zu ihrem Schaden bisher zu wenig beachtet hat, der spätere Gatte seiner Tochter: Jodocus Badius Ascensius. Dieser Badius ist eine der hervorragendsten Persönlichkeiten, die in der Entwicklung des Humanismus eine Rolle gespielt haben. *Vir in secularibus litteris eruditissimus et divinarum scripturarum non ignarus, philosophus, rhetor et poeta clarissimus ingenio excellens et disertus eloqui,* so charakterisiert ihn der Abt Trithemius, und auch Erasmus sagt ihm später Gutes nach. Leider aber ist bekanntlich der französische Humanismus so ziemlich das dunkelste Gebiet der gesamten neueren Literaturgeschichte; so oft bei den bedeutsamen Beziehungen, welche zwischen Badius und den meisten Größen des europäischen Humanismus bestanden, sein Name auftaucht, so fehlt es uns doch noch an einem völlig ausreichenden Überblick über sein gesamtes Schaffen[3]), und zumal für die Geschichte seiner Jugend müssen wir uns mit dürftigen und nicht immer kontrollierbaren Angaben begnügen. Und doch wäre gerade eine genaue Kunde seiner Jugendentwicklung für die internationalen Beziehungen, in die wir hier hineinzuleuchten haben,

1) Hain N. 15 424. Exemplar in Darmstadt, Großherzogl. Hofbibliothek. Die hier gebotenen Holzschnittreproduktionen sind mit freundlicher Genehmigung der dortigen Direktion hergestellt. Die Originalgröße des Gesamttheaters (Abb. 31) beträgt 20×13,2 cm, die der Szenenbilder durchschnittlich 10,2×12,1 cm. Abb. 33 kommt daher der Originalgröße ziemlich nahe; bei den übrigen Szenenbildern ist aus Sparsamkeitsgründen die Länge der Seiten auf $^3/_4$ herabgesetzt.

2) Vgl. über ihn ADB. 38, S. 252 f. Ob es etwa derselbe Hans Trechsel war, der 1467 das Rheinauer Weltgerichtsspiel geschrieben hat (s. Mone, Schauspiele 1, S. 304), vermag ich nicht auszumachen; im Falle der Identität würde auch bei Trechsel das Interesse für antikes und mittelalterliches Drama Hand in Hand gehen.

3) Über seine Tätigkeit als Drucker belehrt uns neuesterdings das auch sonst rein bibliographisch vortreffliche Werk von Ph. Renouard, Bibliographie des impressions et des oeuvres de Josse Badius Ascensius (Paris 1908), 3 Bde.; auch die voraufgeschickte Biographie (1, S. 1—38) bedeutet immerhin einen entschiedenen Fortschritt über das bisher Gebotene.

von der allergrößten Bedeutung; immerhin führt auch das Wenige, was wir wissen und kombinieren können, auf den richtigen Weg. Badius ist im Jahre 1461 oder 1462 in Assche bei Brüssel oder aber in Gent geboren; er hat besonders in Gent seine Ausbildung empfangen, und die flandrische Kultur hat offenbar einen tiefen Eindruck auf ihn gemacht; er selbst bezeichnet sich stets als Flamänder, nicht als Brabanter, und auch sein erster Biograph Trithemius rechnet ihn zu den Germanen. Dann treffen wir ihn in Italien und zwar — hier lenken wir wieder auf die richtige Straße ein, die von den ersten Versuchen einer Wiederbelebung der antiken Komödie zum modernen Theater führt, — in Ferrara: er gehörte zu jenen wissensdurstigen Humanisten, die zu Guarinos Füßen saßen, um Kenner der griechischen Sprache und Literatur zu werden. Bei diesem ferrareser Aufenthalt des Badius handelt es sich nun offenbar um jene Zeit, in der die fürstliche Freude am Theater dem Plautus zu neuem Leben verhalf; daß er noch der ersten Aufführung der terenzischen „Andria" im Februar des Jahres 1491 beigewohnt hat, ist zwar chronologisch eben noch möglich, aber doch nicht recht wahrscheinlich. Denn bevor wir ihn noch im gleichen Jahre 1491 oder 1492 in Lyon wieder finden, muß er offenbar noch anderwärts mit Freunden und Kennern der antiken Bühne zusammengetroffen sein: Ferrara hat ihm wohl den Anstoß gegeben, eine bildliche Vorführung antiker Dramen im Auge zu behalten; anderseits aber hat er, wie sich gleich zeigen wird, Verständnis dafür besessen, daß sich jene ferrareser Aufführungen von der echt antiken Art doch noch recht weit entfernten, und dieses Verständnis war damals wohl nur bei Pomponius Laetus oder seinen Schülern zu gewinnen. Bevor Badius nach Lyon kam (oder war es etwa schon, ehe er nach Ferrara sich wandte?), muß er sich also an einem Orte aufgehalten haben, an dem er die Lehren des Pomponius auf sich wirken lassen konnte[1]); das kann entweder in Rom der Fall gewesen sein oder aber auch in Paris, wo seit dem Jahre 1489 Faustus Andrelinus, einer der hervorragendsten Schüler des Pomponius Laetus, als Professor der Rhetorik und Poesie an der Universität tätig war und wo auch ein anderer Jünger der gleichen Schule, Hieronymus Balbus, sich zu derselben Zeit aufhielt[2]). Auf einen römischen oder Pariser Aufenthalt des Badius weist auch noch ein anderer Umstand hin, von dem wir alsbald im Zusammenhange zu sprechen haben. Jedenfalls

1) Schwerlich in Mantua oder in Valence, wo er sich kurze Zeit aufgehalten hat.

2) Über Faustus Andrelinus und Balbus vgl. L. Geiger: VKLR. 1, S. 2 ff.; 233 ff. G. Knod in »Die Bibliothek zu Schlettstadt« 1889 S. 91 ff.; besonderes Interesse des Faustus Andrelinus für Drama und Theater vermögen wir allerdings nicht zu belegen, höchstens dadurch, daß ihm einer seiner Schüler eine Ausgabe plautinischer Lustspiele zugeeignet hat.

aber zeigt es sich auch hier wieder, daß die Ferrareser Aufführungen den Anstoß für die weitere Entwicklung gegeben haben.

Im Jahre 1491 kam Badius nach Lyon: an den Knotenpunkt der Kulturwege Frankreichs, Deutschlands und Italiens, wo sich unter der Gunst dieser Verhältnisse eben damals der Buchdruck zu einer Blüte entwickelte, die der Herrlichkeit Venedigs auf diesem Gebiete wenig nachstand. Zu jenem Trechsel trat nun Badius offenbar als gelehrter Korrektor in Beziehung, und der Inhaber der Firma wußte ihn alsbald in sein Haus zu ziehen und als literarischen Berater an sein Geschäft zu fesseln. Hier nun beschloß Badius, sein aus Ferrara, Rom und Paris mitgebrachtes Interesse für die antike Komödie und für die lebendige Anschauung ihrer Bilder dadurch zu betätigen, daß er im Verlage Trechsels 1493 jene Terenzausgabe erscheinen ließ. Er erwarb nicht nur den Kommentar des berühmten Terenzforschers Guido Juvenalis und veranlaßte diesen Gelehrten, ein paar Geleitbriefe beizusteuern, die freilich für die Theatergeschichte nichts irgendwie in Betracht Kommendes enthalten; er fügte vielmehr dem Kommentar auch eigene Bemerkungen bei und setzte sich endlich, um auch nichtgelehrten Lesern des Buches lebendige Anschauung zu verschaffen, mit einem Künstler in Verbindung, der das ganze Werk, sämtliche sechs Komödien, mit Illustrationen zu versehen hatte. Diese Tendenz setzt Badius selbst uns in einem Schlußwort (fol. Q 4 b) folgendermaßen au seinander: *Effecimus, ut etiam illitteratus ex imaginibus, quas cuilibet scenae praeposuimus, legere atque accipere comica argumenta valeat.*

Man darf daraus nicht etwa schließen, daß Badius nun, weil es sich um eine Arbeit für Ungelehrte handelte, das Werk im einzelnen durchaus dem Belieben des Künstlers überlassen habe, es läßt sich vielmehr zunächst wenigstens in einem Falle nachweisen, daß er ihm die genauesten Vorschriften gegeben hat und daß auch in den Bildern im einzelnen noch gelehrte Arbeit steckt. In jenen Erörterungen nämlich, die Badius dem Kommentar des Guido Juvenalis hinzugefügt hat, stellt er gleich im Eingang der ersten Szene der 'Andria' die Erwägung an, was unter der allgemeinen Bezeichnung *istaec*, mit der der Hausherr dasjenige bezeichnet, was die Sklaven ins Haus tragen sollen, eigentlich zu verstehen sei; Guido Juvenalis hatte erklärt *edulia*, Lebensmittel; Badius setzt ausführlich auseinander, daß es sich seiner Ansicht nach vielmehr um Brennholz handle, und fügt hinzu: *quapropter in picturis ligna intro auferuntur.* Wenn nun der Künstler auf dem der ersten Szene beigegebenen Holzschnitt tatsächlich durch die Sklaven Holzscheite ins Haus tragen läßt, kann es sich dabei nicht um eine Erkenntnis handeln, die er selbst durch das Studium des kommentierten Textes sich erworben hat: in dem Kommentar steht

an dieser Stelle tatsächlich nur das guidonische *edulia*, und Badius hat seine Zusätze zu den beiden ersten Komödien, der 'Andria' und dem 'Eunuchus', erst nachträglich am Schluß des ganzen Buches gegeben. Es bleibt also keine andere Erklärung als die: der Künstler ist von vornherein von ihm mit genauesten, auf gelehrter Erwägung beruhenden Hinweisen auch über die Einzelheiten der Bilder versehen worden.

Die illustrative Gesamtanlage des von Trechsel gedruckten Terenz ist nun die folgende: auf dem Titelblatt finden wir ein Bild des Dichters, der wie ein humanistischer Gelehrter von Folianten umgeben in seiner Studierstube sitzt; es folgt auf Blatt 4b, am Schluß der Einleitung, eine Gesamtzeichnung des antiken Theaters (Abb. 31, S. 304), und dann beginnt die lange Folge der Einzelillustrationen, die Szene für Szene das Werk des Dichters begleiten. Schon diese Gesamtanlage zeigt uns deutlich, daß wir auch hier wieder in einem gewissen Zusammenhang mit einem der alten Codices uns befinden, in denen die ottonische Renaissance den alten Komiker weiter überliefert hatte: auch dort treffen wir zuerst das Bild des Dichters, darauf zweitens zwar nicht eine Gesamtdarstellung des Theaters, wohl aber einen gebäudeartigen Schrank, in welchem sich die verschiedenen im Altertum verwendeten Masken aufgehängt finden; es ist natürlich, daß bei einer Darbietung, die auf die Erwähnung und Vorführung dieser Masken völlig Verzicht leistete, an die Stelle jenes zu ihrer Aufbewahrung bestimmten Bauwerks sehr leicht der gesamte Theaterbau treten konnte. Und daran schließen sich auch dort die Einzelbilder, deren je eines jeder Szene gewidmet ist. Daneben könnte man durch einzelne Übereinstimmungen, namentlich durch die im Lyoner Terenz auch besonders häufige Vereinigung mehrerer Situationen einer Szene auf dem gleichen Bilde, auch zur Annahme einer Bekanntschaft mit dem Térence des Ducs oder seiner Sippe geführt werden: die äußere Möglichkeit einer solchen Bekanntschaft war hier jedenfalls noch eher als bei dem Ulmer Künstler gegeben; aber zum mindesten daneben muß Badius auch einen der alten Codices gekannt haben: eine ganz entscheidende Einzelheit, in der der von Badius besorgte Druck mit diesen alten Terenzillustrationen übereinstimmt und auf die wir noch zurückkommen müssen, wird jenen Zusammenhang völlig deutlich machen. Ob Badius nun auf die Anregung des Pomponius selbst hin in Rom einen illustrierten Terenzcodex der ersten Renaissance hat einsehen dürfen, ob er in Paris etwa auf einen Hinweis des Pomponianers Faustus Andrelinus sich den alten Codex hat zeigen lassen, der damals dem Kloster des Heiligen Dionys gehörte, wird sich, wie wir schon andeuteten, bei dem Mangel an Nachrichten über die Jugendschicksale des Badius vorläufig nicht ausmachen lassen.

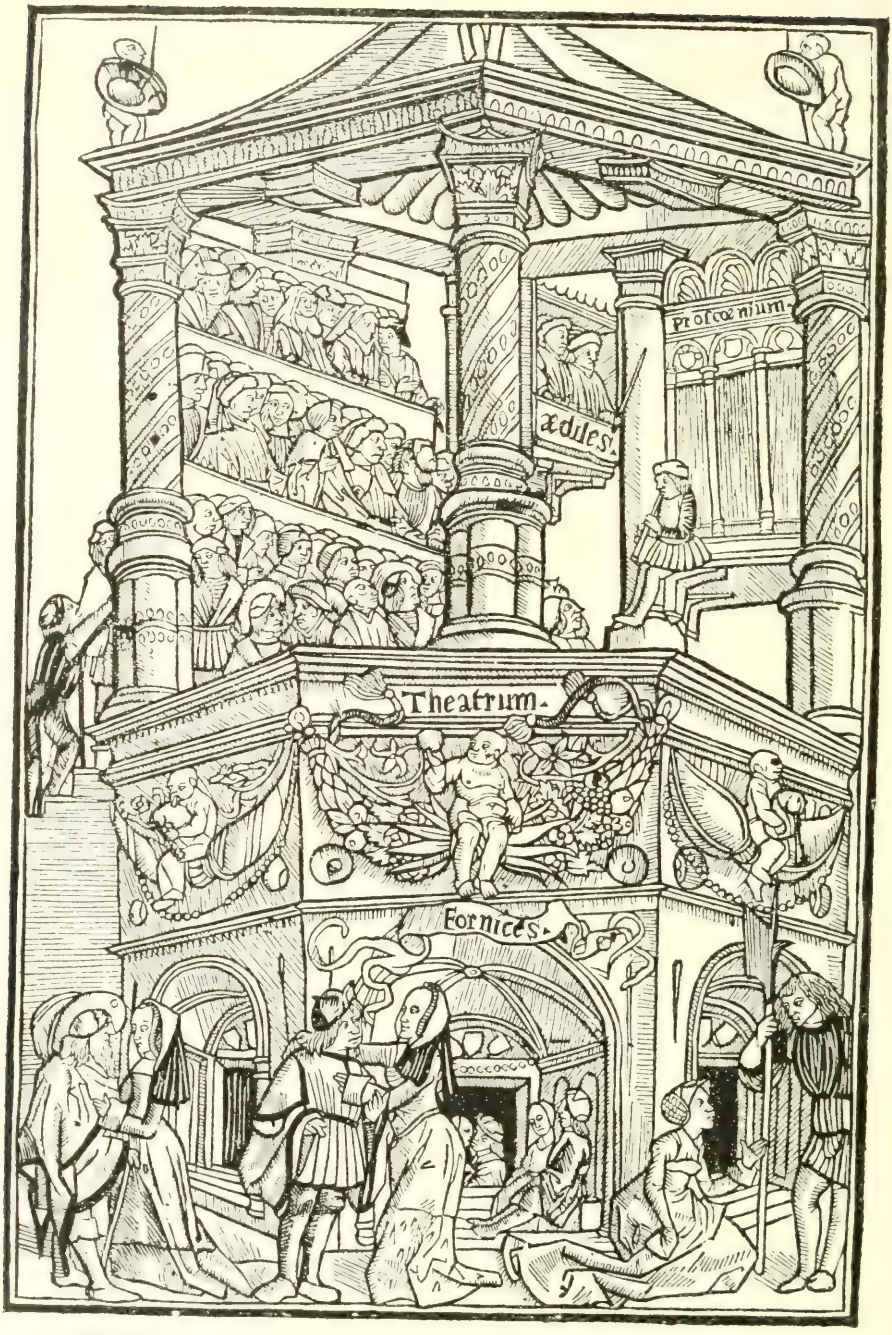


Abb. 31. Lyoner Terenz. Gesamtdarstellung des Theaters (vgl. u. S. 310ff.).

Seine Anschauungen über den Bau des antiken Theaters setzt uns Badius in dieser Ausgabe vom Jahre 1493 theoretisch nicht auseinander, wohl aber hat er später sehr eingehend über sie in einer *Praenotamenta* betitelten Abhandlung gesprochen, in der er auch seine Auffassung der antiken dramatischen Dichtung ausführlich darzulegen sucht. Diese *Praenotamenta* aber sind, soweit sich ermitteln läßt, zuerst im Jahre 1502 einer Terenzausgabe beigegeben worden, die Badius damals im eigenen Verlage zu Paris erscheinen ließ[1]), und entstanden können sie frühestens am Ende der 90er Jahre sein, da Badius hier unter anderm von *cantica musicalia* spricht, die an Stelle des antiken Chors in modernen

Abb. 32. Lyoner Terenz: Andria, Prolog.

Dramen zwischen den einzelnen Akten gesungen würden: er setzt damit die mit solchen Chören ausgestatteten humanistischen Dramen voraus, deren älteste in der zweiten Hälfte der 90er Jahre entstanden sind[2]). Von vornherein dürfen wir also nicht etwa die hier niedergelegten Anschauungen über den Bau des antiken Theaters mit denjenigen identifizieren, die bei der Anlage der Terenzillustrationen vom Jahre 1493 maßgebend gewesen sind, wenngleich wir manches von dem, was Badius hier sagt, schon

1) Renouard a. a. O. 1, S. 145 vermutet, daß sie zuerst in einer verloren gegangenen Ausgabe von 1500 gestanden haben.

2) Das früheste Beispiel: die Chöre in Lochers Drama „De rege Franciae" v J. 1495, ist in Liliencrons sonst so ausgezeichneter Abhandlung über die Chorgesänge des lat.-deutschen Schuldramas (VMusikW. 6, S. 309ff.) übersehen.

für die ältere Periode werden in Anspruch nehmen dürfen. Daß er im ganzen mit jener damaligen Auffassung nicht mehr einverstanden war, mag man wohl auch dem Umstande entnehmen, daß er in seinen eigenen Pariser Terenzausgaben die alten Bilder niemals hat reproduzieren lassen. Ein wirkliches Verständnis für jene Anschauungen der *Praenotamenta* und eine Aussonderung derjenigen, die er erst nach dem Jahre 1493 sich erarbeitet hat, wird wohl erst dann gelingen, wenn wir eine ausführliche Arbeit über die Geschichte der humanistischen Terenzkommentare besitzen[1]). Die Hauptquellen für die *Praenotamenta* hinsichtlich der antiken Theatereinrichtungen sind offenbar Donat, Vitruv und der Humanist Johannes Tortellius, der schon in seinem 1471 gedruckten Werke „Orthographia" ein hier von Badius übernommenes Kapitel

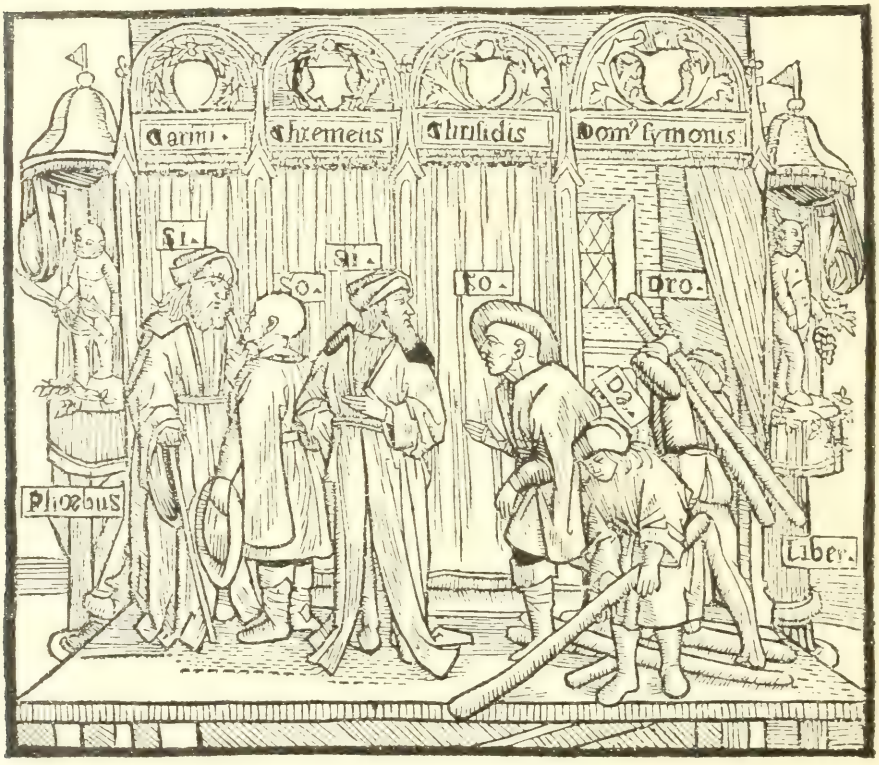


Abb. 33. Lyoner Terenz: Andria I, 1.

über das Wort *theatrum* geboten hatte. Badius aber begnügt sich nicht damit, antike und moderne Theoretiker zu studieren und ihre Angaben mehr oder weniger frei wiederzugeben; er richtet daneben den Blick auf das lebendige Theater der Gegenwart, er macht offenbar im modernen Sinne als Philolog den Versuch, die tote

1) Vgl. inzwischen die bei Creizenach 1^2, S. 5 genannten Arbeiten.

Vergangenheit durch die lebendige Gegenwart zu begreifen. Es ist, wie wir schon betonten, jene Zeit, in der man den inneren Zusammenhang zwischen antikem Drama und mittelalterlichem Spiel zu verstehen anfängt. Aber nicht auf die geistlichen Vorführungen, wie er sie gewiss auch in Lyon sich ansehen konnte, richtete Badius sein Augenmerk, auffallenderweise spricht er auch nicht von jenen halb antiken, halb mittelalterlichen Aufführungen, die er in Ferrara mit angesehen haben muß; in den *Praenotamenta* ist vielmehr ausschließlich von den theatralischen Darstellungen in seiner flandrischen Heimat die Rede. Die flandrische Kultur zieht er hier nicht nur heran, um die Stelle, die er aus Donat über die

Abb. 34. Lyoner Terenz, Andria III, 1 (v. 453 ff.)

Verwendung von Teppichen und Vorhängen auf der Bühne entlehnt, durch einen Hinweis auf die *tapeta* zu erläutern, *qualia nunc fiunt in Flandria;* viel interessanter ist eine Auseinandersetzung, die er anstellt, um dem modernen Leser die Gründe begreiflich zu machen, die die antiken Darsteller zur Anlegung von Masken bestimmten. Einer dieser Gründe ist der: *quia varium et pleniorem sonum reddunt; a personando enim dicitur persona* (= Maske) *eo quod per varias personas vox unius hominis varie sonat.* Und nun fährt er fort: *Itemque qui historias regum principumque in cameris pretio ludunt, ut nunc vulgo est videre in Flandria et regionibus vicinis variis, personas accipiunt, ut unus actor seu lusor varias posset praesentare.* Und auch die nun folgende Auseinandersetzung kann sich offenbar nur auf diese flandrischen Vorstellungen beziehen,

denn aufs antike Drama paßt die hier gegebene Aufzählung der dramatischen Charaktere ganz und gar nicht: *alia causa est, quia opus est aliquando repraesentare personam infantis, aliquando adolescentis, aliquando viri, aliquando senis, aliquando decrepiti, aliquando regis, aliquando principis, aliquando cursoris, aliquando agricolae, aliquando mercatoris, aliquando traditoris aut hominis perfidi: quocirca necesse est varias sibi sumere personas;* wohl aber zeigt sie uns mit zwingender Deutlichkeit, auf was für Aufführungen sich diese theatergeschichtlich höchst merkwürdige Stelle bezieht: gemeint können nur die Aufführungen jener Dichtungen sein, die in der Geschichte des mittelalterlichen Dramas an vollständig isolierter und für uns historisch noch kaum verständlicher Stelle stehen: der sogenannten

Abb. 35. Lyoner Terenz: Andria V 4, (v. 904 ff.)

abele spelen, jene dramatischen Rittergeschichten, die durch Form und Inhalt gleichmäßig aus dem Bestande der übrigen mittelalterlichen Dramen herausfallen. Nun sehen wir auch, daß sie in Bezug auf die Art der Aufführungen vollkommen isoliert stehen: für die Benutzung von Masken im ernsten Drama bietet, wenn wir von den ganz anders zu erklärenden Teufelsmasken absehen, die Geschichte des mittelalterlichen Theaters Europa kaum ein Beispiel[1]). Nur in aller Kürze mag zur Erklärung dieser seltsamen Erscheinung hier die Vermutung gewagt sein, daß die Masken durch Niederländer, die in Italien gewesen sind, mit nach dem Norden gebracht wurden; im ernsten Drama hatten sie zwar auch

1) Als *personati* werden allerdings die Darsteller bezeichnet, die Ariostos „Isis" 1444 in Ferrara vortragen. Vgl. Creizenach 1^2, S. 577.

dort keine Stelle, wohl aber haben sie sich noch vom Altertum her in den volkstümlichen Possendarstellungen wenigstens gelegentlich erhalten, freilich ohne daß sie eigentlich in so früher Zeit aus dem Dunkel auftauchten, das in der Überlieferung über diese Niederungen des italienischen Theaters gebreitet ist: nur der gelehrten Forschung gelingt es hier und da, durch Hypothesen den Schleier zu lüften[1]). Die Überlieferung der *abele spelen* zeigt aber[2]), daß die ernsten Dramen mit ausgelassenen Possenspielen untrennbar verbunden sind; so mögen die Masken sich zunächst von den italienischen Farcen auf die niederländischen Possen und von ihnen aus auch auf die ernsten Stücke übertragen haben.

Abb. 36. Lyoner Terenz. Andria V, 5 (v. 957 ff.).

Die Erinnerung an diese flandrischen Theatervorstellungen aber lebte gewiß in Badius auch schon, als er im Jahre 1493 an die bildliche Ausschmückung des Terenz sich wagte; wenigstens gibt uns das, was wir von seinem Leben wissen, keinen Anhalt für die Annahme, daß er zwischen seiner Lyoner und seiner Pariser Zeit noch einmal zu längerem Aufenthalt in seine flandrische Heimat zurückgekehrt wäre. Dagegen hat er die in der Hauptsache richtigen Angaben, die er für die *Praenotamenta* aus Vitruv und aus Tortellius entnommen hat, sicherlich 1493 noch nicht gekannt: denn von der korrekten Vorstellung des ungedeckten Halbkreises, in dem die Zuschauer vor der Bühne saßen, findet sich

1) Vgl. A. Dieterich, Pulcinella. Leipzig 1897.
2) Vgl. Creizenach 1², S. 367f.

hier keine Spur, und selbst wenn wir im Auge behalten, daß er, wie es sich z. B. für Donat nachweisen läßt, gelegentlich seine Quellen recht frei und obenhin benutzte, scheint eine Bekanntschaft mit jenen beiden Autoren ausgeschlossen. Dagegen hat er offenbar etwas läuten hören von der Darstellung, die ein damaliger großer Kenner des antiken Theaters, der berühmte Leo Baptista Alberti gegeben hatte: sie war schon bald nach 1450 verfaßt und seit dem Jahre 1485 auch durch den Druck zugänglich gemacht worden; möglich, daß ihm gewisse Elemente der Albertischen Lehre aus zweiter und dritter Hand, also etwa durch Schüler des Pomponius Laetus bekannt geworden sind. Besonders deutlich wird

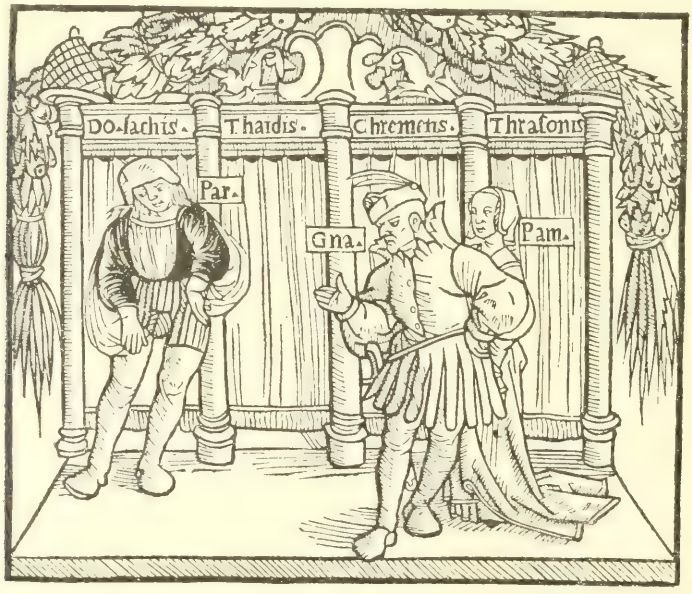


Abb. 37. Lyoner Terenz: Eunuchus II,2 (v. 232 ff.)

diese fast komische Mischung einer ganz entfernten Kenntnis des antiken Theaters und der seltsamsten Verwirrung in jener Darstellung des Theaterbaus, die wir hier (Abb. 31, S. 304) reproduzieren.

Eine gelehrte oder richtiger halb gelehrte Rekonstruktion also, — wir denken an jene halbgelehrte wenn auch ganz andere Art, in der man zu Ferrara das antike Theater wieder belebt hatte. Ganz gewiss sind nicht alle Wunderlichkeiten, die dieses Bild aufweist, auf die Rechnung des Künstlers zu setzen; anderseits ist gerade hier wohl manches auf die Benutzung aus dem Zusammenhang gerissener Sätze Albertis zurückzuführen. In drei Reihen ist, wie wir sehen, das Publikum angeordnet; bei Alberti heißt es: *Totas gradationes subselliorum veteres in maximis theatris dividebant in partes tres.* Auf einem ganz abgesonderten Platze, in einer Art Fremdenloge sehen wir die hohe Obrigkeit, die beiden Aediles,

sitzen, unter deren Aufsicht, wie die Terenzhandschriften mitteilen, die Aufführungen stattfanden; bei Alberti steht: *erat consuetudo, ut patres et magistratus certo et dignissimo loco segregati a plebe considerent.* Von zwei besonderen Säulen ist die Bühne eingeschlossen, von deren Einrichtung wir im übrigen erst später sprechen; Alberti sagt von ihr: *atque ornabatur quidem haec pars in utrisque columnis.* Gänzlich unantik scheint die Überdachung des Theaters, die von vier hohen Säulen getragen wird; hier ist Badius offenbar durch den das Richtige meinenden, aber allerdings leicht mißzuverstehenden Satz des Alberti verführt worden: *Et in supremo ambitu porticus et tecta.* Andere Anregungen mag er

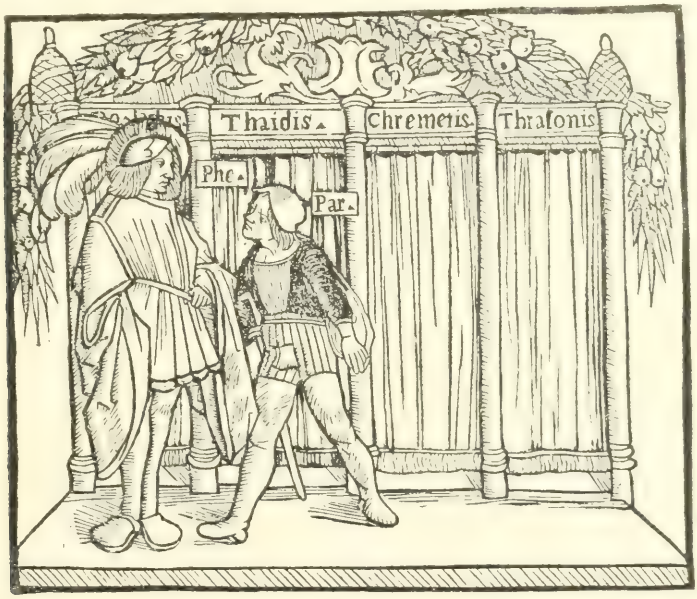


Abb. 38, Lyoner Terenz, Eunuchus I, 1.

anderswo empfangen haben: von der Flötenmusik ist bei Donat ausführlich die Rede; daß aber hier nur ein einziger, vor der Bühne sitzender Flötenspieler das ganze Orchester bildet, wird auf eine Stelle des plautinischen Pseudolus (v. 585 ff.) zurückzuführen sein, wo der ins Haus gehende Held die auf der Bühne zurückbleibenden mit den Worten tröstet: *tibicen vos interea hic delectaverit.*

Den ganz seltsamen Umstand aber, daß das Theater sich hier im oberen Stockwerk eines Gebäudes befindet, zu dem die Zuschauer auf einer großen Treppe emporsteigen müssen, werden wir gewiß nicht mit irgendeiner wenn auch mißdeuteten gelehrten Theorie über das Wesen des antiken Theaters in Verbindung bringen können; hier wird vielmehr jene oben erwiesene Erinnerung an das flandrische Theater, das dem Badius wegen der Verwendung der Masken der Antike ähnlich erscheinen mochte, bestimmend

gewesen sein. Denn wenn wir sonst auch nichts über die Art der Aufführung jener *abele spelen* zu sagen vermögen, so geht doch aus den Abschiedsworten eines der erhaltenen Ritterdramen, des „Esmoreit", hervor, daß die Vorstellung im oberen Stockwerk eines Gebäudes stattfand, von dem die Zuschauer dann am Schluß auf einer hohen Treppe heruntersteigen[1]).

Die allergrößten Schwierigkeiten endlich bereitet zunächst die von Badius angeordnete Einrichtung dieses unteren Stockwerkes im besonderen; sie ist, wie man sieht, durch die Inschrift *Fornices* angedeutet, und seltsame Liebespaare treiben davor und darin ihr Wesen. Das Rätsel löst sich aber, wenn wir uns erinnern, daß für

Abb. 39. Lyoner Terenz: Eunuchus II, 3 (v. 293 ff.; 303 ff.)

die Theateranschauungen der Humanisten des 15. Jahrhunderts die in den „Etymologiae" des Isidorus gebotenen Auseinandersetzungen eine wichtige Rolle spielen. Hier heißt es nach dem ersten oben S. 282 wiedergegebenen Satz über die allgemeine Einrichtung des Theaters (nach *contemplaretur): Idem vero theatrum, idem et prostibulum, eo quod post ludos exactos meretrices ibi prostrarentur.* Das Theater dient also auch als Freudenhaus. Um sich über die bauliche Anlage dieses Teils eine Vorstellung zu machen und seinen Künstler beraten zu können, griff Badius nun offenbar nach einer andern isidorischen Stelle (X, 111), an der es heißt: *Fornicatrix*

1) Vgl. Creizenach 1^2, S. 368. Badius selbst sagt in bezug auf die flandrischen Dramen a. a. O. nur, daß sie, statt auf offenem Marktplatz, *in cameris* stattfanden.

est cujus corpus publicum et vulgare est. Hae sub arcuatis postabant, quae loca fornices dicuntur.

Derartige Anschauungen über das Wesen des antiken Theaters hat Badius offenbar seinem Lyoner Künstler suggeriert, und so wunderlich die Anschauungen sind, so wunderlich ist auch die künstlerische Ausführung. Von dem Wesen und dem Sinn der antiken Architektur hat dieser Künstler jedenfalls eine eben so unrichtige Vorstellung wie Badius von der Einrichtung des Theaters. Wenn es im Wesen der Frührenaissance überhaupt liegt, die antiken Kunstformen, von denen die modernen Darsteller zumal jenseits der Alpen gewiß nicht viel im Original gesehen haben, so zu

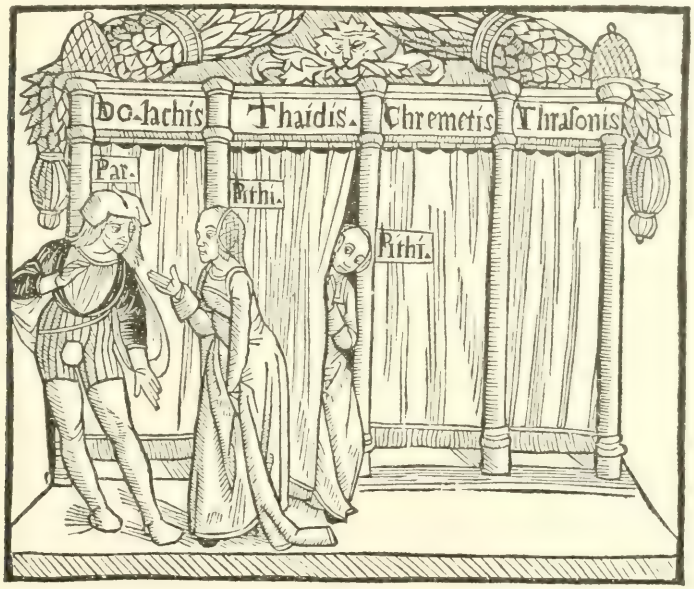


Abb. 40. Lyoner Terenz: Eunuchus V, 6 (v. 1002 ff; 1006 ff.)

verändern, daß ihr Charakter völlig verloren geht, so ist unser Lyoner Theaterbild mit den ins Groteske entstellten korinthischen Säulen, dem schnurrigen Dach, den friesartigen Darstellungen am Unterbau und den ganz mittelalterlichen Kreuzgewölben in der Tiefe ein besonders charakteristisches Beispiel. — Viel lebendiger als die Darstellung des Baues ist die Gestaltung der Personen auf diesem Holschnitt; aber sein Bestes sollte der Künstler doch auch hier erst in den szenischen Einzelbildern geben, deren Betrachtung wir uns nun zuwenden.

Während wir in bezug auf die soeben besprochene Gesamtdarstellung des Theaters feststellen mußten, daß sich eine Übereinstimmung mit den später in den *Praenotamenta* niedergelegten Anschauungen Badius' nur teilweise konstatieren läßt, ist die

Ähnlichkeit zwischen ihnen und den nun folgenden Einzelbildern eine weit größere. In dem Abschnitt *De scenis et prosceniis* setzt Badius hier Folgendes auseinander: *Intra igitur theatrum ab una parte opposita spectatoribus erant scenae et proscenia, id est loca lusoria ante scenas facta. Scenae autem erant quaedam umbracula seu absconsoria, in quibus abscondebantur lusores, donec exire deberent. Ante autem scenas erant quaedam tabulata, in quibus personae qui exierant ludebant.* Diese Angabe entspricht, wie die o. S. 305 ff gegebenen Reproduktionen (Abb. 32—40) zeigen, tatsächlich der Bühnenanordnung auf den Bildern des Jahres 1493. Die einzelnen Häuser, welche, wie Badius so gut wie die andern Theaterphilologen seiner Zeit sehr wohl wußte, auf der Komödienbühne dargestellt werden mußten, sind hier als eine Reihe von Verschlägen gedacht, als einfache Holzrahmen, die durch Vorhänge verschlossen werden und durch eine oben angebrachte Inschrift als *domus Simonis, domus Chrisidis* usw. charakterisiert werden. Man hat sie neuerdings etwas drastisch, aber ganz treffend mit den Auskleidezellen in einem Schwimmbad verglichen[1]). Hier finden wir also die allerentschiedendste Abweichung von der Art, in der bei den Ferrareser Aufführungen die Häuser vorgeführt wurden, und ebenso von der Darstellung, die wir auf den Ulmer Bildern beobachtet hatten. Die Dekorationen, die der Lyoner Künstler für die Szenen der sechs terenzischen Komödien bietet, sind, wie auch unsere Reproduktionen andeuten, nicht immer ganz dieselben; völlig übereinstimmend aber und darin vor allem von den Ulmer Bildern abweichend sind sie in der Grundauffassung: sie wollen den wirklichen Schauplatz einer Aufführung vorführen. Auf einigen der Holzschnitte (vgl. Abb. 33) ist es ganz deutlich zu erkennen, daß diese Vorstellungen nach der Auffassung des Badius auf einem Podium stattgefunden haben: man sieht die Pfähle, auf denen die obere, als Bühne dienende Bretterlage ruht; für diese Auffassung hatte Badius in seinem Alberti eine Anregung finden können, der die antike Bühne als *opus pulpiti*, als Brettergerüst bezeichnet. Dagegen ist von einer Bekanntschaft mit den komplizierteren Angaben über antike Dekorationen, wie sie vor allem auf Vitruv zurückzuführen sind, hier noch keine Spur zu finden; die Ferrareser Aufführungen hatten in dieser Hinsicht ebenfalls nichts echt Antikes geboten, und so mußte Badius sich die Sache hier selbst zurechtlegen. Manches gab ihm auch weiterhin Alberti. Wenn dieser zum Beispiel von *contignationibus alteris in alteram positis ex domorum imitatione* spricht, so konnte sich der moderne Leser das sehr wohl so deuten, daß es sich nicht um eine naturalistische Häuserdekoration, sondern, eben wie es die Bilder

1) Creizenach 2, S. 6. Vielleicht hat Badius sich jene früher (S. 287) zitierte Hugutiusstelle oder eine von ihr abgeleitete Erläuterung zu Nutze gemacht.

zeigen, um eine bloße Andeutung durch ein paar Balken handelte. Wie aber ist Badius wohl auf die Vorhänge gekommen? Möglich wäre es vielleicht auch, daß jene geheimnisvollen flandrischen Aufführungen, die Badius, wie wir gesehen haben, bei dem Versuch einer Rekonstruktion des antiken Theaters wiederholt in den Sinn kamen, einen Hintervorhang verwendet haben; aus dem Umstande, daß wir in den Volkstheateraufführungen des 16. Jahrhunderts einen solchen Hintervorhang treffen, wird man wohl keinen zu sicheren Rückschluß auf die Verhältnisse im 15. Jahrhundert ziehen dürfen[1]). Immerhin würden dann auch die von Badius besonders hervorgehobenen flandrischen *tapeta* zu ihrem Recht kommen. Der Haupteinfluß aber geht, wie ich meine, hier ganz entschieden aus von einer jener alten illustrierten Terenzhandschriften, deren Benutzung durch Badius wir auch schon früher für wahrscheinlich erklärt haben. Im allgemeinen ist da der Ort der Handlung vom Künstler nicht besonders gekennzeichnet; nur wo in der Handlung eine Tür geradezu eine Rolle spielt, ist diese, bald rechts, bald links, bald in der Mitte, angedeutet. In den meisten Fällen geschieht dies durch einen bloßen Rahmen, der aus vier Balken besteht. Mitunter aber ist auch ein die Tür für gewöhnlich verhüllender Vorhang angedeutet, der nun freilich hier gardinenartig fast ganz zurückgeschlagen zu sein pflegt. Hier bot sich für die Phantasie des Badius die Gelegenheit, jene Andeutung seines Theoretikers, daß es sich nur um eine ungefähre, nicht um eine völlige Nachahmung eines Hauses gehandelt habe, zur Rekonstruktion seines Bühnenbildes zu benutzen; er hat die Anlage der alten Illustrationen natürlich für authentisch gehalten, da man in der Renaissancezeit jene tatsächlich nur einige Jahrhunderte alten Codices unbedingt für antik erklärt hat. Nicht ganz unmöglich wäre es freilich, daß diese Rekonstruktion nicht erst der kombinierenden Tätigkeit des Badius ihre Existenz verdankte, sondern daß bereits die Pomponianer, denen jene Zeichnungen ja in dem römischen Codex bekannt werden konnten, eine solche Übertragung vorgenommen hätten; sicherlich aber könnte es sich dabei nur um Theorie, nicht um eine praktische Verwertung dieser „Schwimmbadzellen" bei den römischen Plautusdarstellungen in der Mitte der 80er Jahre handeln, da eine derartige Anlage der Bühne, bei der der Maler nichts zu tun gehabt hätte, in keiner Weise mit der urkundlich bezeugten *scena picturata* des Cardinals Riario[2]) in Einklang zu bringen ist.

1) Allerdings waren auch schon auf der mittelalterlichen Bühne in Frankreich mit unter die einzelnen Standorte mit besonderen Vorhängen versehen, besonders um durch rasches Hinwegziehen eigene Effekte zu erzielen: s. Creizenach 1^2, S. 166 f.

2) Vgl. o. S. 295.

Solche Vorstellungen also von der Einrichtung der antiken Bühne muß Badius dem Zeichner mitgeteilt haben, der das große Illustrationswerk zu besorgen hatte. Wieder hat dieser seine wunderlichen Vorstellungen von antiker Architektur bei der Ausführung seiner Zeichnungen an den Mann gebracht. In sechs verschiedenen Formen tritt, wie wir schon erwähnten, die Bühneneinrichtung uns entgegen; je nach der Anzahl der von dem jedesmal vorliegenden Drama geforderten Häuser ist deren Anordnung verschieden: bald sind sie in einer Reihe, bald in einer Art Erker vorspringend gegeben. Besonders eigentümlich ist die Darstellung der Dekoration für die „Andria": hier ist zur Rechten und zur Linken der Zellenreihe je ein höchst phantastisch und höchst unantik gehaltener Altar angebracht, auf dem zur Linken Bacchus, zur Rechten Apollo thront. Diese Anordnung beweist wieder[1]), daß Badius die Beratung des Künstlers bis ins Einzelne durchgeführt und daß er zur Unterstützung seiner rekonstruierenden Phantasie auch den Donatus zur Hand gehabt hat, in der die Anlage jener beiden Altäre geradezu auf eine Stelle in der „Andria" zurückgeführt wird. Im ganzen aber muß man urteilen: hier wo die architektonische Aufgabe keine so verzwickte war wie auf dem Bild des gesamten Theaters und wo namentlich die Perspektive keine so großen Anforderungen stellte, entbehrt auch die Gestaltung der baulichen Verhältnisse nicht eines eigentümlichen Reizes trotz aller Verkehrtheit der Mischung verschiedenartiger Elemente, und namentlich dort, wo die Szene verlangt, daß wir durch den hochgeschlagenen Vorhang ins Innere eines solchen Zellenhäuschens hineinsehen, (vgl. Abb. 34) weiß der Künstler einen gewissen Zauber auszuüben. Seine eigentliche Meisterschaft aber offenbart sich in der Darstellung der Personen; ein gelehrter Kenner, der die Bilder gelegentlich rein vom künstlerischen Standpunkt beurteilt[2]), zählt diesen Terenz zu den feinsten Leistungen der ganzen Renaissancezeit.

Hoch ragt er jedenfalls über all das hinaus, was Lyon bis dahin auf dem Gebiete der Holzschneidekunst hervorgebracht hat[3]), und die ganze künstlerische Art, die uns hier entgegentritt, beweist, daß wir es mit der Leistung eines niederländischen Meisters zu tun haben, sowohl was die Zeichnung als was den Schnitt betrifft[4]), an dem allerdings mehrere Hände mit zuletzt erlahmender Kraft beteiligt zu sein scheinen. Die meisten älteren Leistungen zu Lyon zeigen jenen Eklektizismus, der die ganze Kunst der französischen

1) Vgl. o. S. 302.

2) Lippmann: JbKPreuss Kunsts. 5, S. 25 f.

3) Vgl. Rondot, Les graveurs sur bois et les imprimeurs à Lyon au XVième siècle (Lyon et Paris 1896).

4) Ich befinde mich hier durchaus in Übereinstimmung mit Kristeller, Kupferstich und Holzschnitt. 2. Aufl. S. 112 f.

Frührenaissance charakterisiert; niederländische Anregungen sind in diesen Leistungen neben andern ganz deutlich bereits zu spüren, aber sie sind doch durchaus ins Französische verarbeitet, während uns hier zum ersten Mal rein niederländische Kunstübung in Lyon begegnet; höchstens die 1490 erschienene Ausgabe von Le Fevre's „Troie la grande" macht vielleicht eine Ausnahme.

An untergeordneten Holzschneidern niederländischen wie auch deutschen und italienischen Ursprungs fehlte es in Lyon keineswegs, wo die Kultur von mehreren Ländern zusammenströmte, aber so weit wir sehen, befindet sich keiner unter ihnen, dem wir diese Meisterleistung zutrauen möchten. Offenbar war der Verlauf der: als Badius das Werk übernahm, den illustrierten Terenz herauszugeben, beschloß er, dessen leidenschaftliches Interesse für seine Heimat wir bereits kennen gelernt haben, sich auch für die Herstellung der Bilder an einen hervorragenden Meister niederländischer Schule zu halten[1]). Dazu brauchte er sich nicht erst an die ferne Heimat zu wenden, denn wenigstens an hervorragenden niederländischen Malern scheint in Lyon kein Mangel gewesen zu sein. Da finden wir[2]) Roboam de Masles (seit 1490), zwei Künstler Namens Johann (seit 1492) und einen Namens Peter (seit 1493): von allen Dreien kennen wir nur den Vornamen und den niederländischen Ursprung; endlich hielt sich seit 1493, also eben seit dem Jahre der Arbeit an dem Terenz, der bedeutendste Künstler, Guillaume le Roy in Lyon auf, und an einen von diesen muß Badius die Bitte gerichtet haben, einmal statt zum Pinsel zum Stift zu greifen und die Zeichnungen für den Terenz nach seinen Angaben zu entwerfen. Leider ist es nicht möglich, den Namen dieses Meisters festzustellen; wir würden für unsere Zwecke auch wenig Vorteil davon haben, da wir zum Zweck der Aussonderung des speziell Theatralischen in den Terenzillustrationen andere Werke des gleichen Meisters neben den Terenz zu legen doch nicht im Stande sein würden. Es wird also nichts anderes übrig bleiben, als späterhin zu solchem Vergleiche Meisterwerke des holländischen Holzschnitts aus dieser Zeit überhaupt heranzuziehen; einigermaßen wird sich dafür die große Lübecker Bibel vom Jahre 1494 eignen, die es hinsichtlich der Schönheit ihrer Bilder mit den ihnen künstlerisch nahe verwandten Terenzbildern wohl aufzunehmen vermag. Denn immerhin: so viel des tatsächlich auf dem Theater niemals Gesehenen in diesen Bildern steckt, so mag doch anderseits auch durch die Psyche des darstellenden Künstlers manches von Reminiszenzen an jene auch von Badius herangezogenen flandrischen

1) In den Leistungen der damaligen niederländischen Holzschneidekunst zwischen holländischer und vlämischer Art einen Unterschied zu machen, wird wenigstens vorläufig nicht angehen.

2) Vgl. Rondot S. 39.

Ritterspielaufführungen auf diese hypothetischen Terenzaufführungen übertragen und so in die Bilder hineingekommen sein.

Wie Badius diesen Künstler im einzelnen unterstützt hat, haben wir mehrfach festzustellen versucht; daß der Codex[1]), der mit seinen alten Terenzbildern für die Gesamtanlage des neuen Druckes und für die Auffassung der Dekoration eine so bedeutende Rolle spielte, für die Anlage der Bilder im einzelnen keine Wichtigkeit gehabt hat, ist von vornherein wahrscheinlich und zeigt sich bei der Vergleichung im einzelnen ganz deutlich: Badius hat ihn 1493 gewiß nicht zur Hand gehabt und sich lediglich an seine Erinnerung gehalten, die eben doch nur den Gesamteindruck bewahrt hatte. Und ebensowenig scheint Badius oder der Künstler jenen deutschen „Eunuchus" vom Jahre 1486 gekannt zu haben, obwohl es an sich keineswegs ausgeschlossen wäre, daß der Schwiegersohn eines der Abstammung nach deutschen Buchdruckers, der Freund vieler deutscher Humanisten auch für diesen deutschen Terenz Interesse und Verständnis gehabt hätte.

Der Straßburger Terenz.

Daß der in Straßburg bei Johannes Grüninger im Jahre 1496 erschienene Terenz auf den Lyoner Druck als auf sein Vorbild in jeder Hinsicht zurückgeht, brauchen wir nicht erst durch einen Vergleich der Bilder zu erweisen: schon auf dem Titelblatt wird verheißen, daß diese Ausgabe unter anderm auch die Erläuterungen des Guido Juvenalis und des Badius Ascensius bringen werde, und wenigstens der Kommentar des Badius war damals eben nur in dem Lyoner Terenz zugänglich. Tatsächlich bekundet aber dann auch die Gesamtanlage der Illustrationen die Anlehnung ganz deutlich. Freilich: das Bild des Dichters fehlt hier, und an seiner Stelle wird schon auf dem Titelblatt eine Gesamtdarstellung des *theatrum* gegeben; aber es zeigt sich, daß das nur ein Notbehelf ist: denn nach dem Schluß der Einleitung, genau auf dem gleichen Platze wie im Lyoner Terenz, findet sich dieses Theaterbild noch einmal. Offenbar ist das Bild des Terenz für die Herstellung der Ausgabe nicht rechtzeitig fertig geworden; es taucht im nächsten Jahre in dem von Grüninger besorgten Druck der Locherschen Tragödie „De Turcis" und an der Spitze des 1498 bei Grüninger publizierten Horaz als Bild dieses Dichters auf. Im übrigen ist dann auch hier im Straßburger wie im Lyoner Terenz Szene für Szene der sechs Komödien durch ein besonderes Bild illustriert. Von sechs sehr interessanten Vollbildern, die die Straßburger Ausgabe ganz aus eigenen Mitteln beisteuerte, wird weiterhin noch die Rede sein.

[1]) Sei es der von Paris oder der von Rom.

Diese ganze Ausgabe nun[1]), so eng sie sich an den Lyoner Druck anzulehnen scheint, ist doch nicht etwa eine bloß kompilatorische Nachahmung, die ohne gelehrte Hilfe zu Stande gekommen sein könnte; schon die Durcharbeitung der rein gelehrten Beigaben zeigt das ganz deutlich. Ob sich der Drucker Johannes Grüninger eines besonderen gelehrten Ratgebers bedient hat oder ob seine eigene Magisterbildung der Aufgabe gewachsen war, wird sich nicht entscheiden lassen. Die gelehrte Tätigkeit muß sich aber auch hier in Straßburg nicht nur auf Text und Anmerkungen, sondern auch auf die Bilder erstreckt haben. Wieder ziehen wir zum Beweise die Illustration zur ersten Szene der „Andria" heran: hier hat der Straßburger Künstler zwar im Anschluß an die entsprechende Lyoner Illustration dem einen Sklaven Holz auf die Schulter geladen, den andern aber läßt er offenbar mit Rücksicht auf jene von Badius verschmähte Erklärung des *istaec* durch *edulia* einen Korb mit Gänsen und andern Lebensmitteln ins Haus tragen. Dem gleichen Bilde zur ersten Szene (Abb. 43, s. u. S. 323) möchte man auch die Vermutung entnehmen, daß für die Straßburger Illustrationen wiederum auf die alten Terenzzeichnungen aus der karolingisch-ottonischen Periode Rücksicht genommen sei: der freigelassene Sosia wird hier in Übereinstimmung mit der alten Auffassung und im Gegensatz zu der Lyoner Darstellung als Koch mit dem Kochlöffel vorgeführt. Das ist aber auch wohl der einzige Punkt, an dem eine solche Ähnlichkeit hier in Straßburg hervortritt. Und im übrigen zeigt es sich, daß der Gelehrte, der die Anlage dieser Straßburger Bilder beaufsichtigte, von dem Wesen des antiken Theaters viel weniger wußte als der Lyoner Humanist, an den er sich anlehnte; daß zwar auch bei ihm Bewußtsein von dem Zusammenhang zwischen antiken und modernen theatralischen Darbietungen vorhanden war, daß er aber viel unphilologischer als jener die mittelalterlichen Vorstellungen der geistlichen Aufführungen auf offenem Platze auf die Antike übertrug.

Dieser Mangel an eigentlichem Verständnis erweist sich zunächst auf dem Titelbild, das das ganze *Theatrum* vorführt. Zuvörderst ist hier das, was uns in der Lyoner Illustration bereits als mißverstanden erscheinen mußte, noch einmal mißverstanden worden; anderseits hat die Straßburger Darstellung mit einer gewissen Energie die falsche Renaissance ins rein Gotische, das unmögliche Theatergebäude in einen Teil des Zuschauerraums verwandelt. Freilich kommt auf diese Art nun eine Mischung zu

1) Hain N. 15431. In nicht wenigen Bibliotheken erhalten; unsere Reproduktionen nach einem Exemplar der Berliner Kgl. Bibliothek. Das Original der Abb. 41 ist 24,4×16,2 cm, das der Abb 46 24,8×16,5 cm groß; die Szenenbilder messen im Durchschnitt 8,8×15,6 cm.

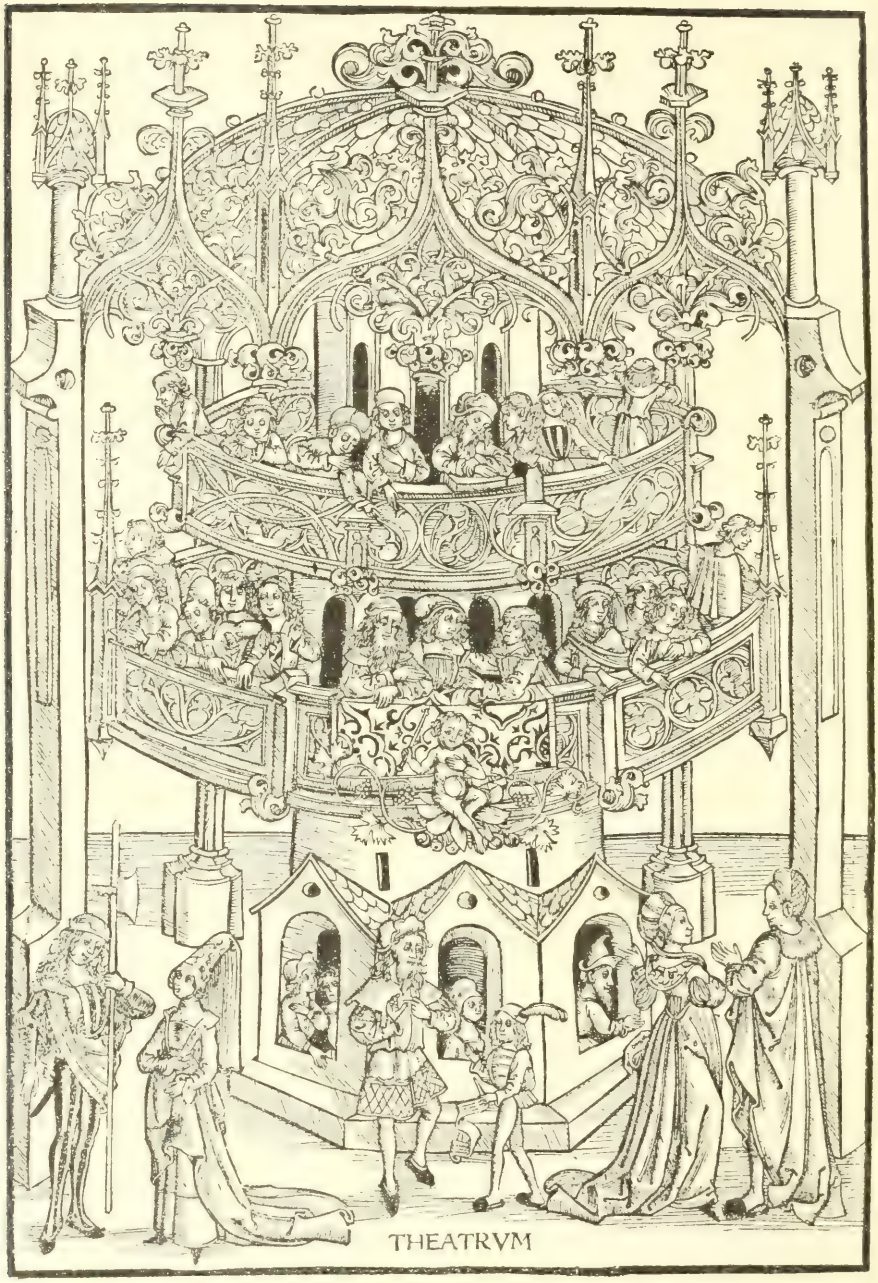


Abb. 41. Straßburger Terenz: Gesamtdarstellung des Theaters.

Stande, die auch wieder keiner Wirklichkeit ganz entspricht: die hier beigegebene Reproduktion zeigt einen Aufbau, der architektonisch ganz und gar undenkbar ist: eine Ornamentik zumal, die unter keinen Umständen irgendwie in Stein übersetzt werden kann. Nicht zu errichten ist auch der seltsame, balkenartige Turm, um den zwei sich nach oben verjüngende Balkons sich ziehen; die Überdachung bleibt ganz im Zeichnerischen stecken, und die noch am ehesten ausführbare untere Etage, die dem Unterbau des Lyoner Theaters ziemlich treu nachgebildet ist, entspricht wohl auch schwerlich einem tatsächlich einmal vorhanden gewesenen Bauwerk. Wie in Lyon ist das Publikum auf drei Etagen verteilt: außer den beiden Balkons bieten die Kellerluken Plätze für einige Zuschauer; viel geringer aber ist deren Zahl, so daß wir die einzelnen sehr genau unterscheiden können, wie sie über die Brüstung der Balkons sich beugen und den Blick nach unten richten: nicht geradeaus, wie das in Lyon der Fall ist, wo die Zuschauer dem hier ganz fehlenden Proscenium gerade gegenüber sitzen. Über den mittleren Teil des unteren Balkons ist ein Teppich gebreitet, auf den die vornehmsten Zuschauer beim Herabsehen sich lehnen[1]). Keine Treppe führt hier, wie es auf dem Lyoner Holzschnitt der Fall ist, von unten zum Zuschauerraum. Die unten postierten Personengruppen sind nun zwar, wie man sieht, durchaus im Anschluß an das Lyoner Bild entstanden. Aber sie haben ganz und garnicht den Sinn, den wir dort erkannt haben; die Inschrift *Fornices* für das untere Stockwerk ist fortgefallen, und der Straßburger Nachahmer hat offenbar keine Ahnung davon gehabt, daß er hier die galanten Bewohnerinnen der *Fornices* und ihre Besucher zu etwas ganz anderm umbildete. Die Frau zur Rechten kniet nicht mehr vor dem Soldaten, sondern steht nun vor ihm in ruhiger Unterhaltung; bei der Gruppe auf der entgegengesetzten Seite ist aus der aufdringlichen Zärtlichkeit ebenfalls ein harmloses Gespräch geworden, und aus dem Liebespaar in der Mitte hat sich ein alter Mann mit einem Knaben entwickelt; die Bewohner der kellerartigen Gewölbe sind, wie wir sahen, zu einem Teil des Publikums geworden: hier liegt wohl eine falsche Ausdeutung der *caveae* des antiken Theaters vor, des terminus technicus für die Zuschauerplätze überhaupt, den der Herausgeber aus Plautus oder Cicero kennen mochte. Kurzum: an diese Stelle, an der Badius eine doch natürlich auch seiner Ansicht nach nur ganz lose mit dem Theater verbundene Einrichtung unterbrachte, ist hier in Straßburg die eigentliche Bühne, der Schauplatz der Handlung verlegt. Kein Zweifel: der Illustrator und sein gelehrter Berater haben

1) Auf ähnliche Teppiche lehnen sich die von Fenstern herab dem Turnier zuschauenden Personen auf einem schönen Holzschnitt zum Chevalier délibéré (ed. Lippmann: London, Bibl. Soc. 1897 bl. 27).

hier die mittelalterliche Bühnenvorstellung wieder eingeschmuggelt. Denn im Mittelalter stand das Publikum nicht immer nur um den Platz herum, sondern es waren, wie wir aus archivalischen Nachrichten wissen, wohl auch Gerüste errichtet, auf denen zumal die vornehmsten Zuschauer ihren Platz fanden[1]). Solch ein Gerüst also stellt offenbar das Straßburger Theaterbild dar, nur daß es anderseits uns auch wieder ganz und gar nicht als eine getreue Nachbildung der Wirklichkeit gelten kann, weil es ja doch auch die Anlehnung an das ganz anders geartete Lyoner Bild nicht aufgeben mochte.

Wenn wir uns nun der Betrachtung der Szenenbilder zuwenden, so tritt der Zusammenhang mit den Lyoner Bildern auch hier wieder sofort deutlich hervor: gleich auf dem ersten Bild (Abb. 42)

Abb. 42. Straßburger Terenz: Andria, Prolog.

verneigt sich an Stelle des Prologs hier wie dort (vgl. Abb. 32, o. S. 305) jener Calliopius, der, wie schon öfter bemerkt worden ist, sich in der Phantasie der Humanisten aus der Rolle des alten Texterklärers, der er tatsächlich gewesen ist, in die des Prolog- und Epilogsprechers der terenzischen Lustspiele hat versetzen lassen müssen. Anderseits wird bei der genaueren Betrachtung dieser Szenenbilder nun alsbald klar, daß der Künstler neben dem Lyoner Terenz auch den Ulmer „Eunuchus“ zur Hand gehabt haben muß: sein Parmeno z. B. (Abb. 44) ist ohne das Vorbild, das der Ulmer Phaedria gab (vgl. Abb. 23, o. S. 295), mit seinem langen Haar, dem großen Federbusch, dem kurzen Mäntelchen nicht zu denken, und wenn die Gestalt der Pamphila auch in der Szene II, 2, in der sie zuerst auftritt, nur in der Haltung an das Ulmer Vorbild erinnert, so ist doch der auf-

1) Nachweise für Frankreich bei Bapst, Essai sur l'histoire du théatre (Paris 1893) S. 23 f.

fallende Zug, daß sie dort in Ulm mit der Harfe im Arm dargestellt wird, wenigstens auf dem noch zu besprechenden, zum „Eunuchus“ gehörenden Gesamtbild (Abb. 46, S. 327) getreulich nachgeahmt. Die Technik aber, mit der die einzelnen Gestalten nun vorgeführt werden, ist von der Ulmer nicht minder als von der Lyoner Art

Abb. 43. Straßburger Terenz: Andria I, 1.

Abb. 44. Straßburger Terenz: Eunuchus II, 2 (v. 270 ff.).

verschieden. Während wir auf den an diesen beiden Orten entstandenen Bildern die einzelnen Gestalten in wechselnden Stellungen mit verschiedenen Geberden vorgeführt finden, ganz so wie es die jeweilige Situation verlangte, sind die Gestalten hier zu völliger Starrheit verdammt. Der Drucker arbeitet mit Clichés. Diese Technik ist nun freilich in der Geschichte der deutschen Bücherillustration nicht unerhört: schon der älteste Druck eines deutschen

Buches, die Ausgabe von Boners „Edelstein“, die 1461 bei Pfister in Bamberg erschienen war, zeigt einen Wechsel von drei Clichés, durch die zu den einzelnen Fabelillustrationen drei verschiedene Männergestalten in regelmäßigem Wechsel herangesetzt werden. Die Ausnutzung solcher Clichés fürs Dramatische aber ist etwas durchaus Neues und nichts Vorteilhaftes, denn nur ganz selten entschließt sich der sparsame Drucker wenigstens für den Fall, daß etwa eine Person im Zusammenhang mit einem neuen Requisit gezeigt werden muß, ein besonderes Cliché für diese Scene anfertigen zu lassen, wie es z. B. in der „Andria“ für die Mysis in der Kinderaussetzungsszene der Fall ist; gewöhnlich wird bis zur Sinnlosigkeit gespart, und Chaerea zum Beispiel, der doch nur dadurch ins Haus seiner Angebeteten kommen kann, daß er sich durch das

Abb. 45. Straßburger Terenz, Eunuchus IV, 7 (v. 77 ff.).

Eunuchenkostüm unkenntlich macht, wird uns dort ganz ruhig in seiner gewöhnlichen Kleidung vorgeführt. Auch sonst zeigt sich der Geiz des Verlegers in nicht eben geistreicher Art: wenn z. B. in den späteren Komödien mehrere Namen wieder auftauchen, die der Dichter schon in einer früheren verwendet hat, so werden für ihre Träger nun flugs die dort benutzten Clichés wieder herausgeholt. Die Folge davon ist die, daß der größte Reiz der Ulmer wie der Lyoner Bilder hier völlig fehlt: das Leben. Die Personen stehen immer wieder in gleicher Stellung da, selbst wenn es den Anforderungen der Handlung völlig widerspricht, und von einer Gruppenbildung z. B. kann eigentlich nirgends die Rede sein. Nur an zwei Stellen hat Grüninger offenbar eingesehen, daß seine gar zu haushälterliche Art sich unmöglich durchführen ließ: in der Szene Eunuchus IV, 7 (Abb. 45), wo Thraso sein seltsames Kriegsvolk zur Belagerung der Thais heranführt, und Adelphi II, 1, wo drei Personen

einander in den Haaren liegen. Hier ist das Clichésystem aufgegeben, und der Künstler hat zwei selbständige Bilder liefern dürfen, die sich in der Komposition offenbar an das Lyoner Vorbild halten.

Das gleiche Clichésystem aber ist nun auch für die Darstellung des Lokalen in Anwendung gekommen, und vielleicht hat es sogar von hier seinen Ausgang genommen. Der Straßburger Illustrator und sein Beirat haben sich nämlich weder entschließen können, die seltsamen Schwimmzellenhäuser des Badius zu übernehmen: die widersprachen gar zu sehr ihren mittelalterlichen Bühnenvorstellungen; noch konnten sie bei der Notwendigkeit, die Bilder kleiner zu gestalten als in Ulm, die dortige Anlage von Straßen und Häusern nachahmen. So kommt wieder eine seltsame Mischung zweier heterogener Elemente zu Stande. Die rahmenartige oblonge Form der Lyoner Zellen wird beibehalten, in diese Form hinein aber wird die Architektur der modernen deutschen Häuser in der Ulmer Art gezeichnet. Die Bühne der „Andria" im Lyoner Terenz wird auf solche Weise gewissermaßen in vier Clichés zerschnitten, und mit diesen vier Häuserclichés hat der Straßburger Drucker in der Hauptsache die Darstellung der Dekoration für sämtliche sechs Lustspiele bestritten, indem er das sinnlose Ulmer Prinzip, in keiner Szene dieselben Häuser zu zeigen wie in der vorhergehenden, nun auch seinerseits durchzuführen suchte. Je nachdem nach der Nebeneinanderordnung der in der Szene auftretenden Personen noch Platz blieb, werden ein, zwei oder drei Häuserclichés ihnen an die Seite gestellt; zuweilen finden wir auch gar keine. Außerdem hat der Drucker noch zwei verschiedene Baumclichés zu seiner Verfügung, die er namentlich da anwendet, wo es sich um Selbstgespräche handelt: wer einen Monolog zu halten hat, wird meist von zwei Bäumen eingeschlossen, und wenn zwei Personen eine dritte, die auf der Szene ist, nicht sehen oder hören sollen, wird ein Baumcliché zur Trennung benutzt. Mit dem gleichen Mittel arbeitet der Drucker auch, wo er nach dem Vorbild des Ulmer Drucks eine Person, deren Herannahen in den letzten Worten einer Szene erwähnt wird, bereits vorführt; einmal (Andria IV, 4) ist sie statt durch einen Baum gar durch ein Hauscliché von den übrigen Personen getrennt. All das hat, wie man leicht sieht, weder mit lebendiger Vorstellung noch mit irgend einem wirklichen oder möglichen Theater das Geringste zu schaffen. Man hat die Straßburger Bilder trotzdem deshalb für theatergeschichtlich wichtig erklären wollen[1]), weil diese schmalen Häuserclichés vorbildlich für die Anlage von Coulissen hätten werden

1) Vgl. Roethe: ADA. 26, S. 16. R. spricht übrigens nicht vom Terenz, sondern von der nach dem gleichen Prinzip illustrierten Türkentragödie Lochers (Straßburg 1497).

können. Der zu Grunde liegende Gedanke ist gewiß richtig, und wir werden alsbald sehen, daß in einem andern Lande ein Einfluß der Dramenillustration auf die Einrichtung der lebendigen Bühne sehr wahrscheinlich ist; die Voraussetzung für das Zustandekommen solcher Wirkung ist doch aber wohl die, daß die Technik der betreffenden Dramenillustrationen in vielen Auflagen lange Zeit hindurch immer wiederholt wird und daß sie anderseits durchaus auf die bildliche Ausschmückung dramatischer Werke beschränkt bleibt. Beides aber ist in Bezug auf die hier behandelte Technik nicht der Fall. Nach dem Jahre 1499 ist Grüningers Terenz in dieser Ausstattung nicht wieder aufgelegt und kein anderes Drama in der gleichen Weise illustriert worden, und wenigstens in Deutschland hat keine einzige andere Druckerei dieses System übernommen. Dagegen verwendet es Grüninger selbst noch Jahrzehnte hindurch für andere, nicht dramatische Werke: schon im Jahre 1498 für den von Locher besorgten Horaz und dann weiterhin bis in die 20er Jahre des 16. Jahrhunderts hinein sogar für volkstümliche, erzählende Werke in deutscher Sprache, so z. B. für die Ausgabe des Eulenspiegel vom Jahre 1515. So ist ein Einfluß, der das mittelalterliche ins moderne Theater hätte umwandeln helfen, von diesem Straßburger Terenz schwerlich ausgegangen.

Die mittelalterlichen Theateranschauungen der Veranstalter dieses Druckes treten nun aber vor allen Dingen in den sechs großen Bildern hervor, deren je eines jedem terenzischen Lustspiel gewidmet ist und von denen wir bis jetzt noch nicht gesprochen haben. Hier sind geradezu die terenzischen Dramen als mittelalterliche Spiele arrangiert. Wir brauchen nur einen der Pläne des geistlichen Theaters, also etwa die Donaueschinger Skizze, daneben zu legen, um die Verwandschaft sofort zu empfinden. Auch diese so gänzlich unantik inszenierten imaginären Terenzaufführungen finden auf offenem Markte statt. Auch hier sehen wir zwei Reihen von Häusern nebeneinander errichtet, zwischen denen die handelnden Personen sich hin und her bewegen. Die S. 327 nachgebildete Zeichnung für den „Eunuchus" mag das deutlich machen. Auf der linken Seite finden wir im Hintergrund das Haus der Thais; die Herrin steht mit ihren Dienerinnen Pythias und Dorias davor; vorn sehen wir Chremes vor einem besonderen Hause: ganz im mittelalterlichen Sinne, obwohl er eigentlich vom Lande in die Stadt hereinkommt. Die rechte Seite dagegen zeigt uns im Hintergrunde das Haus oder richtiger gesagt die Häuser des Laches: er und seine beiden Söhne Chaerea und Phaedria stehen davor, im Hintergrunde sitzt Chaereas Freund Antipho, und Phaedrias Sklave Parmeno führt die Mohrin und den Eunuchen nach dem gegenüberliegenden Hause der Thais. Ganz vorn rechts endlich ist Thraso zu Hause, der mit seiner Leibwache im Vordergrund steht, während etwas

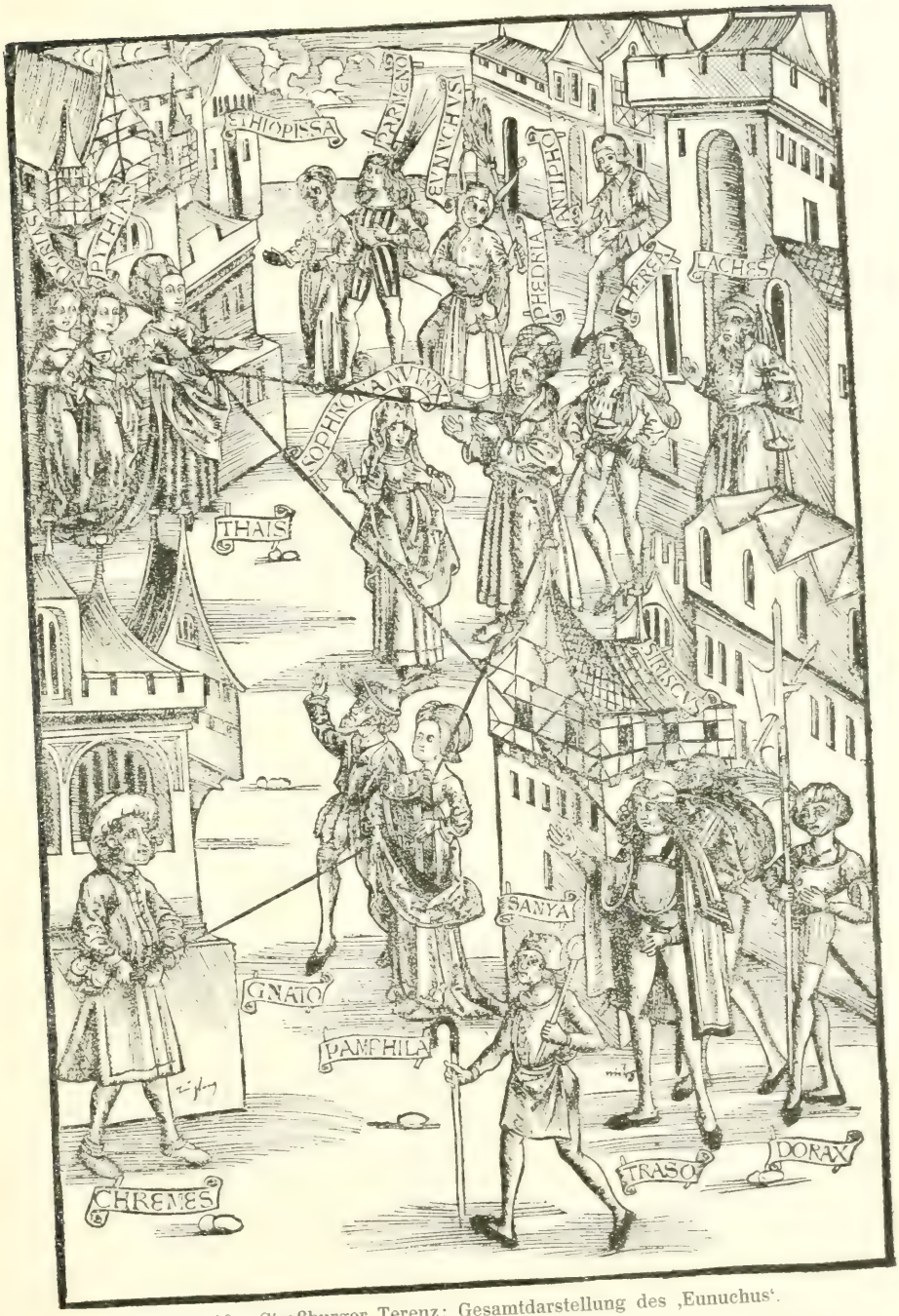


Abb. 46. Straßburger Terenz: Gesamtdarstellung des ‚Eunuchus‘.

weiter zurück Gnato mit der Pamphila soeben vom Hause sich weg begiebt; eine Handbewegung des Gnato deutet an, daß er das Mädchen zum Hause der Thais hinüberbringen will. Im Zentrum der freibleibenden Mittelgasse endlich steht, keinem Hause zugehörig, die Amme Sophrona. Ganz eigentümlich sind die völlig unillustrativen Striche, die quer durch das Bild gehen. Sie führen hier von Thais zu Thraso, von Thais zu Phaedria, von Chaerea zu Pamphila und endlich von Pamphila zu Chremes und deuten also in den ersten drei Fällen die Liebesverhältnisse des Stückes, im letzten das durch die Hausanordnung noch nicht gegebene verwandtschaftliche Verhältnis an. Auf den andern Bildern wird ein solcher Strich auch wohl zur Bezeichnung der Richtung benutzt, in der sich die betreffende Person zu bewegen hat. Überhaupt ist eigentlich das Bild zur „Andria" noch charakteristischer als das zum 'Eunuchus', das wir hier aus andern, oben (S. 323) gekennzeichneten Rücksichten wiedergegeben haben. Auf jenem wird die Übersetzung des Dramatischen im antiken Sinne ins Episch-Theatralische nach mittelalterlicher Art ganz besonders deutlich. Die „Andria" hat bekanntlich eine besonders große Vorgeschichte, die sich im Laufe des Dramas, das nur die Katastrophe bringt, allmählich enthüllt. Für die mittelalterliche Dramatik ist diese allmähliche Enthüllung undenkbar: da wird kaum etwas erzählt, sondern tatsächlich alles vom Anfang bis zum Ende vor Augen geführt, und so ist denn auch hier bei der mittelalterlichen Inszenierung der „Andria" die ganze Vorgeschichte mit auf das Bild aufgenommen. Sämtliche Personen, auch die, die nur im Dialog genannt werden, stehen vor unsern Augen, so z. B. am Hause des Chremes dessen Tochter Philomela; ja sogar der tote Phania wird uns nicht erspart: er schwimmt hinten im Meere bei der Insel Andros, die ebenfalls mit aufs Bild gekommen ist; ganz korrekt dem Wortlaut der Terenz entsprechend ist die bildliche Darstellung der Vorgeschichte freilich nicht. Und besonders eigenartig ist es, daß das Bild uns die Glycerium, die doch bei Terenz überhaupt nicht auftritt, nicht weniger als dreimal vorführt: als kleines Kind auf dem Floß im Meere, dann als Wöchnerin im Hause der Chrysis und endlich ganz vorn am Hause des Chremes, als dessen Tochter sie schließlich erkannt wird. Das entspricht ihrer epischen Bedeutung für die Handlung oder, was dasselbe sagen will, der theatralischen Stellung, die ein mittelalterliches Spiel, das ihre Geschichte dramatisiert hätte, ihr hätte anweisen müssen. Ähnlich sind die Bilder zum „Heautontimoroumenos" und zum „Phormio"; auf dem letztgenannten Holzschnitt ist besonders das für die drei Freunde Hegio, Cratinus und Crito gegebene Haus in unserm Sinne höchst interessant. Das Bild zu den „Adelphi" dagegen ist schon durch einen bedenklichen Inszenierungsfehler entstellt, und bei

dem letzten Stück, der „Hecyra", ist dem Künstler oder seinem Beirat Aufmerksamkeit und Sorgfalt ganz verloren gegangen.

Immerhin sind also diese Vollbilder, obwohl sie ja nicht wirklich stattgehabte Vorstellungen wiedergeben, sondern sie nur fingieren, für das Studium des mittelalterlichen Theaters von großer Bedeutung, und in dieser Hinsicht wird es sich empfehlen, andere, nicht theatralische Darstellungen des Straßburger Künstlers zum Vergleich heranzuziehen. Ein solcher Vergleich käme ferner für die beiden nicht clichémäßigen Szenenbilder in Betracht; aber auch in der Gesamtleistung ist noch ein Element vorhanden, das vielleicht bei der Durchführung des Vergleiches eine theatergeschichtliche Ausbeute liefern könnte: zwar ergeben für das wichtige Gebiet der theatralischen Geberden die meisten dieser Darstellungen unmöglich etwas, weil die Clichémanier hier gerade den Wechsel, auf den es ankommt, zu Grunde richtet, aber wenigstens für die Frage nach dem Theaterkostüm könnten doch auch die Clichés etwas erkennen lassen.

Der Baseler Terenz.

Wir kommen nun zu demjenigen Teil unseres Materials, das wir leider nur nach den Bruchstücken zu beurteilen vermögen, die bisher von ihm publiziert sind, das aber rein bildkunstgeschichtlich betrachtet von allem was wir hier zu besprechen haben so ziemlich das stärkste Interesse einflößt. Wenigstens hat sich in der kunsthistorischen Forschung der letzten Jahrzehnte ein Streit daran geknüpft, der von allen Seiten mit großer Lebhaftigkeit geführt worden und der noch heute nicht ganz erledigt ist. Ohne daß unsere Ziele hier rein kunstgeschichtliche sind, dürfen wir vielleicht hoffen, auch durch unsere Betrachtungsweise für die Entscheidung der Frage einen nicht unwesentlichen neuen Gesichtspunkt hinzufügen zu können.

Die Frage lautet: rühren die Zeichnungen, die sich auf den jetzt in der öffentlichen Kunstsammlung zu Basel aufbewahrten hundertunddreißig Holzstöcken befinden und die das gesamte Material zu einer neuen Terenz-Ausgabe darstellen, von Albrecht Dürer her? Eine energische Bejahung dieser Frage ist von Seiten desjenigen Forschers erfolgt, der zuerst ausführlicher auf diese Zeichnungen eingegangen ist und der sich jedenfalls das Verdienst erworben hat, einen beträchtlichen Teil von ihnen bei dieser Gelegenheit bekannt gemacht und durch lockende Hypothesen die ganze Erörterung in Fluß gebracht zu haben. Daniel Burckhardts[1])

1) D. Burckhardt, Albrecht Dürers Aufenthalt in Basel 1492—1494. München u. Leipzig 1892).

Gedankengang ist dieser: Albrecht Dürer befand sich, wie wir durch Scheurl wissen, während seiner Wanderzeit im Jahre 1492 zuerst in Colmar und dann in Basel. In einem Baseler Buch ist im gleichen Jahre 1492 ein (früher erst ins Jahr 1497 gesetzer) Holzschnitt, eine Darstellung des heiligen Hieronymus erschienen; den dazu gehörigen Holzstock besitzen wir noch heut, und auf seiner Rückseite hat der Künstler eigenhändig seinen Namen: *Albrecht Dürer von nörmergk* aufgezeichnet; an seiner Urheberschaft kann also kein Zweifel sein. Erst 1494 vermögen wir Dürer wieder anderwärts nachzuweisen: zunächst in Straßburg und dann seit Pfingsten daheim in Nürnberg. Es fällt nun ungemein auf, daß in der dazwischen liegenden Zeit eben in Basel, wo wir Dürers Tätigkeit im Dienste des Buchdrucks jetzt sicher festgestellt haben, eine Reihe hervorragender Holzschnitte gezeichnet und geschnitten worden sind. Unter ihnen treten zunächst jene Terenzbilder hervor, die uns hier besonders angehen; nicht das ganze Werk schreibt Burckhardt Dürer zu, obwohl er die nahe Verwandtschaft sämtlicher Zeichnungen nicht verkennt, sondern wesentlich nur die Bilder, die zu den beiden Lustspielen „Andria" und „Eunuchus" gehören. Die Holzstöcke, auf denen sie erhalten sind, lassen sich in den 40er Jahren des 16. Jahrhunderts als Eigentum der Buchdruckerfamilie Amerbach nachweisen; zu Amerbach stand der große Nürnberger Buchdrucker Koberger in nahen Geschäftsbeziehungen, Koberger aber war Albrecht Dürers Pate[1]), und so sind die äußeren Bedingungen für die Möglichkeit der Annahme gegeben, daß Amerbach zwischen 1492 und 94 den ihm von Nürnberg her empfohlenen jungen Künstler in den Dienst einer von ihm geplanten illustrierten Terenzausgabe gestellt habe. Die innere Richtigkeit der These bemüht sich Burckhardt zu erweisen, indem er auf die enge stilistische Verwandschaft zwischen dem heiligen Hieronymus und den Terenzbildern hinweist und zugleich auf die Schongauerischen Elemente in diesen Terenzzeichnungen deutet; Einflüsse der Schongauerischen Schule mußten für den jungen Dürer gelegentlich seines Colmarer Aufenthalts besonders wichtig geworden sein. Wenn wir nun sehen, daß im Jahre 1493 zu Basel eine Ausgabe des „Ritters vom Thurn" herauskommt, die zu der Kunstart der Terenzzeichnungen in allernächster Beziehung steht, wenn dann 1494 in der berühmten Ausgabe von Brants Narrenschiff der gleiche Meister wiederum stark vertreten ist, so glaubt Burckhardt den Satz erwiesen zu haben, daß eine bisher dunkle Zeit in Dürers Leben eben durch die Tätigkeit für die wichtigsten damaligen Erzeugnisse des Baseler Buchdrucks ausgefüllt wird; er meint auch,

1) Für eine allerdings weit spätere Zeit sind auch direkte Beziehungen zwischen Dürer und Amerbach nachzuweisen: vgl. Burckhardt S. 18.

daß diese Baseler Holzschnitte sich durchaus dem einordnen lassen, was uns bisher von den Leistungen der Dürerischen Jugendzeit bekannt geworden ist. Bisher setzte man in jene biographisch sonst nicht erhellte Zeit Dürers erste Reise nach Italien; mit dieser Störung seiner Annahme wird Burckhardt fertig, indem er die Tatsächlichkeit eines italienischen Aufenthalts Dürers in den 90er Jahren überhaupt leugnet.

Die von vielen Seiten an dieser Hypothese geübte Kritik stürzte sich zunächst auf den schwächsten Punkt jener Beweisführung: auf den Versuch, Dürers ersten italienischen Aufenthalt ganz zu bestreiten. Die Widerlegung jenes Satzes auf Grund einer stilkritischen Beweisführung war nicht schwer; die meisten Kritiker aber begnügten sich nun damit, entweder jene Fahrt nach Venedig noch neben die Tätigkeit in Basel während der Jahre 1492—94 zu verlegen oder aber Dürers ersten Zug über die Alpen ins Jahr 1495 zu setzen und dadurch zugleich eine chronologische Übereinstimmung mit jener Andeutung Dürers in seinem Briefe an Pirckheymer vom Jahre 1506 herbeizuführen. Im Übrigen aber ließ man die Burckhardtsche Hypothese von dem Dürerischen Ursprung jener Terenzzeichnungen und der andern Baseler Holzschnitte zunächst gelten[1]). Etwas später aber ist in Weisbach[2]) ein entschiedener Gegner der ganzen Dürer-These aufgetreten. Zu dieser Ablehnung kommt er, indem er die Frage in den bei Burckhardt vernachlässigten Zusammenhang der gesamten Baseler Buchillustration stellt. Die Geschichte dieser Baseler Holzschneidekunst zeigt allerdings, daß im Jahre 1492 ein merkwürdiger Aufschwung beginnt. Dürers hl. Hieronymus hat sichtlich Nachahmer gefunden; und ebenso stimmt Weisbach Burckhardt auch darin zu, daß die Terenzillustrationen, der „Ritter vom Thurn" und gewisse von Weisbach besonders namhaft gemachte Bilder zum „Narrenschiff" die gleiche Hand zeigen. Aber der Meister, der diese Werke geschaffen hat, kann nicht Dürer gewesen sein: sonst müßte ja seine Tätigkeit für den Baseler Buchdruck nach 1494, wo Dürer Basel verlassen hat, nicht mehr nachzuweisen sein; tatsächlich aber sucht Weisbach darzulegen, daß wir in Basel auf Leistungen dieses anonymen Meisters noch bis zum Jahre 1499 stoßen. Und ferner: diese Baseler Schöpfungen stimmen nicht zu dem Bilde, das wir uns von der Art des jungen Dürers zu machen haben, selbst wenn wir ganz von der schier unüberwindlichen Schwierig-

1) Nur zwei Forscher verhielten sich ablehnend: Thode im JbKPKunsts. 1893, S. 201ff. und Kristeller: ASArte 1892, S. 355.

2) W. Weisbach, Der Meister der Bergmannschen Offizin und Albrecht Dürers Beziehungen zur Baseler Buchillustration (= Studien zur deutschen Kunstgeschichte 6), Straßburg 1896.

keit absehen, daß sich nicht genügend sichere Jugendwerke Dürers zum Vergleich mit jenen Bildern heranziehen lassen: der junge Dürer ist in jener Zeit unbedingt noch in voller Gährung begriffen, in dem Baseler Meister aber tritt ein völlig fertiger Künstler vor uns, der eine Entwicklung nicht mehr vor sich hat. Dieser Baseler Meister wird auch schwerlich für Amerbach gearbeitet haben: eine Terenzausgabe passt gar nicht zu dem ganzen Charakter des Amerbachschen Verlages; wohl aber weist ein Umstand, den schon Burckhardt nachgewiesen hatte und auf den wir in unserm Hauptzusammenhang gleich zu sprechen kommen, ganz entschieden auf denjenigen Buchdrucker als den Verleger der geplanten Terenzausgabe hin, der das „Narrenschiff" und indirekt auch den „Ritter vom Thurn" hat erscheinen lassen: auf Johann Bergmann von Olpe, und so wird der Künstler der Terenzbilder als „Meister der Bergmannschen Offizin" bezeichnet. Diesen Namen mag er behalten, obwohl jener Versuch Weisbachs, den Plan zu einer Terenzausgabe als ein dem Geist der Amerbachschen Druckerei völlig widersprechendes Unternehmen zu erweisen, nicht geglückt ist[1]): warum soll der Künstler, der vor allem für Bergmann gearbeitet hat, nicht auch einmal einen Amerbachschen Auftrag ausgeführt haben?

Obwohl nun hervorragende Forscher durch Weisbachs Beweisführung überzeugt wurden, scheint die Neigung zur Annahme des Dürerischen Ursprungs jener Werke noch keineswegs beseitigt.

Und eine der Annahmen, die nur innerhalb der Burckhardtschen Hypothese eine gewisse Berechtigung hatten[2]), hat Weisbach ruhig mit übernommen: er setzt auch seinerseits den Baseler Terenz ins Jahr 1493. Diese Datierung nun, die immerhin die Möglichkeit, Dürer für den Urheber der Terenzillustrationen zu erklären, noch zuläßt, zeigt sich sofort als unhaltbar, wenn wir die ganze Frage in denjenigen Zusammenhang hineinstellen, der durch den Gang unserer Untersuchung geboten ist und den merkwürdiger Weise alle bisherigen Behandlungen dieser Streitfrage außer Acht gelassen haben. Wo bisher von diesen Terenzbildern die Rede gewesen ist, sind sie so betrachtet worden, als ob sie völlig freie Schöpfungen eines Künstlers wären oder höchstens doch den

1) Burckhardt hat neuerdings: JbPreußKunsts. 1907, S. 169 mit Recht darauf aufmerksam gemacht, daß er schon in seiner ursprünglichen Arbeit auf Amerbachs Plan, die Komödien der Roswitha herauszugeben, hingewiesen habe; er hätte hinzufügen können, daß A. ja auch Petrarca und Philelphus verlegt, also keineswegs einen Verlag rein theologischen Charakters besessen hat.

2) Eine völlige Berechtigung gewiß nicht: 1493 ist Amerbachs Verlag noch so ganz theologischer Art, daß man ihm den Gedanken an eine Terenzausgabe tatsächlich kaum zutrauen möchte: erst 1495 erfolgt die Wendung zum Humanismus (vgl. die vorige Anm.).

Abb. 47. Baseler Terenz: Gesamtbild des Theaters.

Einfluß eines seinerseits wiederum ganz frei arbeitenden Gelehrten verrieten.

Wenn wir nun wieder daran gehen, die Entstehungsgeschichte auch dieses Baseler Terenz zu skizzieren, werden wir eben dieser neuen Datierung zu Liebe zuerst auf einen Zusammenhang hinweisen, der eigentlich nicht der grundlegende ist. Dieser Baseler Terenz kann erst nach dem Jahre (1. November) 1496 entstanden sein, denn die Gesamttheaterdarstellung, die auch hier wieder beigegeben ist, ist nicht ohne das Vorbild des zuletzt besprochenen, im Jahre 1496 erschienen Straßburger Terenz denkbar. Man vergleiche nur das hier (Abb. 47, S. 333) wiedergegebene

Abb. 48. Baseler Terenz: Der Dichter.

Baseler Theaterbild[1]) mit der oben (S. 320) gebotenen Reproduktion des Straßburger Holzschnitts. Aus den beiden Balkons ist hier eine Galerie geworden, von der die Vornehmsten herab auf die unten sich produzierenden Spieler schauen: die Vornehmsten, in der Mitte der König; und der Teppich, der über die Brüstung des Straßburger Balkons gelegt war, ist auch hier wieder zu finden. Die Possenreißer und Spielleute, die sich hier unten in der Mitte eines zirkusartigen Raumes produzieren, merkwürdig ähnlich übrigens den Gauklern auf dem Theaterbild des Térence des Ducs, haben weit mehr Sinn als die Gruppen, die in Straßburg in mißverstan-

1) Originalgröße 23,3 × 13,8 cm, die der folgenden Szenenbilder durchschnittlich 3,8×14,2 cm.

dener Nachbildung der Lyoner *Fornices* und ihrer Besucher am Boden sich zeigen. Es ist nun gewiß nicht anzunehmen, daß etwa die sinnvollere Baseler Darstellung zu dem Zustandekommen der sinnloseren Straßburger beigetragen habe, und das um so weniger, als ja das ganze Baseler Werk unpubliziert in den Schränken des Baseler Buchdruckers ruhte und dem Straßburger Künstler also schwerlich zugänglich zugänglich gewesen wäre. Der Zusammenhänge sind außerdem noch mehrere, obwohl man von vornherein nicht erwarten wird, daß die unbedeutenden Straßburger Leistungen dem hervorragenden Baseler Künstler mehr als gelegentliche Anregung geboten haben. Immerhin ist z. B. der Kopf des Dichters

Abb. 49. Baseler Terenz: Brants Entwurf zu Andria V, 4 (v. 904 ff.).

Terenz, der in einer besonderen Zeichnung im Freien sitzend und dichtend dargestellt wird (Abb. 48), eine Nachbildung des Kopfes des Calliopius, der im Straßburger Terenz die ersten Prologe und Epiloge spricht: die Darstellung der Locken und die eigentümliche Art der Zweige, die das Haar schmücken, ist in beiden Fällen die gleiche; und ähnliche Verwandtschaft ließe sich auch sonst an manchen kleinen Zügen nachweisen [1]).

Im Übrigen aber sind andere, uns wohlbekannte illustrierte Terenzausgaben von größerer Wichtigkeit für die Entstehung dieses

1) Mir scheint sogar die Baseler Zeichnung des Davus (Andria I, 3) die Bekanntschaft mit einer Gestalt vorauszusetzen, die erst in Grüningers Horaz 1498 mehrfach sich findet.

Baseler Werkes geworden. Schon vorher ist davon die Rede gewesen, daß auch hier wieder ein Gelehrter an der Arbeit beteiligt ist. Burckhardt hat auf den höchst interessanten Umstand aufmerksam gemacht, daß auf der Rückseite eines der Holzstöcke sich der Entwurf zu der Zeichnung einer Szene erhalten hat (Abb. 49—50), der sicherlich nicht von dem Künstler selbst, sondern von einem, übrigens recht unkünstlerischen, beratenden Gelehrten herrühren muß, und er hat durch palaeographische Untersuchung gezeigt, daß dieser Entwurf von dem berühmten Baseler Humanisten und Dichter herrührt, auf den wir auch sonst zuerst raten würden, wenn wir für die Ermittlung jenes gelehrten Beistandes auf bloße Vermutung angewiesen wären: von Sebastian Brant[1]). Nicht nur kommt dieser,

Abb. 50. Baseler Terenz: Andria V, 4 (v. 904 ff.).

was die Gelehrsamkeit betrifft, hier in erster Reihe in Frage, wir treffen bei ihm auch eine Anschauung über den Sinn der Bücherillustration überhaupt, die sich durchaus mit jener Ansicht deckt, die wir in Jodocus Badius' Terenzausgabe hinsichtlich der Beigabe von Bildern ausgesprochen fanden, und es wird sich alsbald erweisen, daß diese Lyoner Terenzausgabe auch hier das Vorbild für die Gesamtanlage der Illustrationen in erster Reihe gegeben hat. Fast wie eine Übersetzung jener oben (S. 302) zitierten Worte klingt es, wenn Brant in der Einleitung zu seinem ebenfalls mit Bildern überreich ausgestatteten Narrenschiff (v. 24 ff.) sich folgendermaßen äußert:

1) Weisbachs Bedenken a. a. O. S. 52 vermag ich nicht zu teilen.

Vil narren, doren kumen dryn,
Der bildnisz jch hab har gemacht.
Wer jeman, der die gschrifft veracht
Oder villicht die nit künd lesen
Der siecht im molen wol syn wesen
Vnd findet dar jnn, wer er ist....

Durch einen glücklichen Zufall wissen wir auch von einer persönlichen oder wenigstens brieflichen Bekanntschaft zwischen Badius und Sebastian Brant; der Abt Trithemius muß sie um die Zeit, von der wir jetzt reden, vermittelt haben, möglicherweise auf Brants Wunsch, der den Herausgeber der offenbar von ihm geschätzten Terenzausgabe persönlich kennen zu lernen wünschte, und wir besitzen einen Brief und ein Gedicht, worin Badius nun seinerseits dem großen deutschen Gelehrten und Dichter seine Huldigung darbrachte[1]). Die Gesamtanlage also der geplanten Baseler Ausgabe lehnt sich eng an die Lyoner an: hier treffen wir, wozu der Straßburger Druck das Vorbild nicht bieten konnte, gerade wie in Lyon ein kleineres Bild, das uns Terenz bei der Arbeit sitzend zeigt, dann die schon behandelte Gesamtdarstellung des Theaters, auf der wir auch wie in Lyon jene zum Zuschauerraum emporführende Treppe finden, die in Straßburg fehlt, und schließlich wiederum die einzelnen Szenenbilder, von denen wohl manche nur darum nicht vorliegen, weil die betreffenden Holzstöcke mittlerweile in Verlust geraten sind.

Auch im Einzelnen wird sich ein gewisser Zusammenhang zwischen den Bildern von Basel und von Lyon nachweisen lassen, aber wenn wir nun die Baseler Szenenbilder zu charakterisieren haben, so muß doch zunächst der Einfluß einer andern Darstellung Terenzischer Szenen betont werden, der für die Gesamtart der Baseler Zeichnungen von der größten Bedeutung geworden ist. Dieser Zusammenhang liegt so auf der Hand, daß man nicht genug über die Tatsache erstaunen kann, daß er noch niemandem aufgefallen zu sein scheint. Eine getreue Nachbildung der Lyoner Szenenbilder hätte wiederum die wenn auch fingierte Vorstellung wirklicher Theateraufführungen ergeben; statt dessen führen eben durch dieses weitere Vorbild die Baseler Zeichnungen zunächst wieder ganz aus dem Theatralischen heraus. Dieses weitere Vorbild ist der Ulmer „Eunuchus" von 1486. Daß der Baseler Künstler sich von vornherein an ihn hielt, mag einmal gelehrten Zusammenhang haben, es ist aber anderseits auch im Wesen der ganzen Baseler Kunstentwicklung von vornherein gegeben; denn immer deutlicher tritt neuerdings die

1) Brief und Gedicht sind Renouard (vgl. o. S. 300 Anm. 3) entgangen; sie sind gedruckt an sehr versteckter Orte: in einer Sammlung „ungedruckter Gedichte oberrheinischer Humanisten", die Holstein in der ZVLG. 6, S. 472f. veröffentlicht hat. Beide sind vom 7. März 1495 datiert.

kunstgeschichtliche Tatsache hervor, daß der Baseler Buchdruck, so wie er in sprachlicher Hinsicht sich damals mehr und mehr an die Leistungen der durch Augsburg beherrschten östlichen Nachbarstädte anzugleichen suchte, so auch in Bezug auf die künstlerische Ausstattung, für die das lokale Können nicht viel vermochte,

Abb. 51. Baseler Terenz: Andria V, 5 (v. 957 ff.).

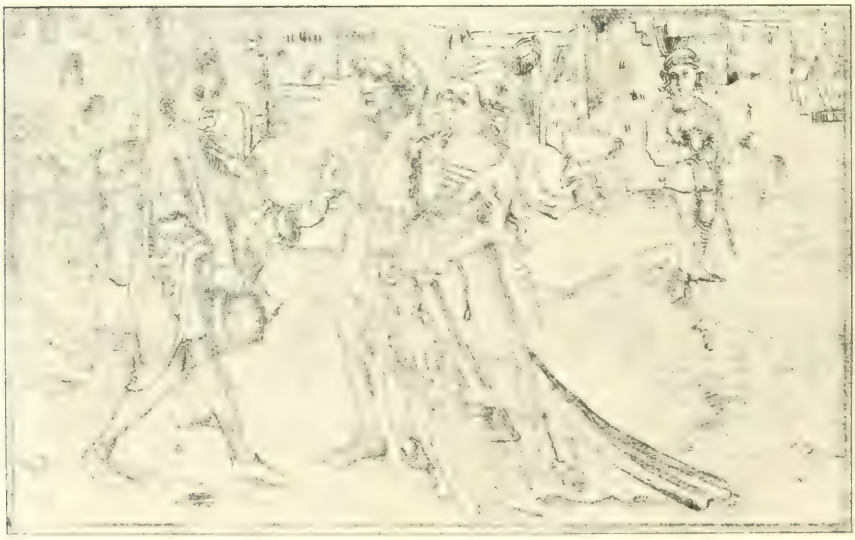


Abb. 52. Baseler Terenz: Eunuchus II, 2 (v. 270 ff.).

sich an östliche Vorbilder und besonders an die Ulmer Holzschneidekunst hielt[1]).

Am geringsten scheint die Übereinstimmung zwischen den Ulmer und den Baseler Bildern in Bezug auf die Darstellung des Lokalen zu sein. Während die Straßen und Häuser im Ulmer Terenz jenen etwas kindlichen Eindruck machen, zeigt sich hier der große Fortschritt in der Landschaftsdarstellung, der vor allen Dingen auf den Einfluß der Schongauerischen Schule zurückzuführen ist. Nicht immer begnügt sich ferner der Baseler Zeichner mit der bloßen Vorführung von Häusern; er liebt es vielmehr, uns in die Nähe der Peripherie der Stadt zu führen und uns so auch einen Blick in die umliegende Landschaft tun zu lassen. Anderseits befinden

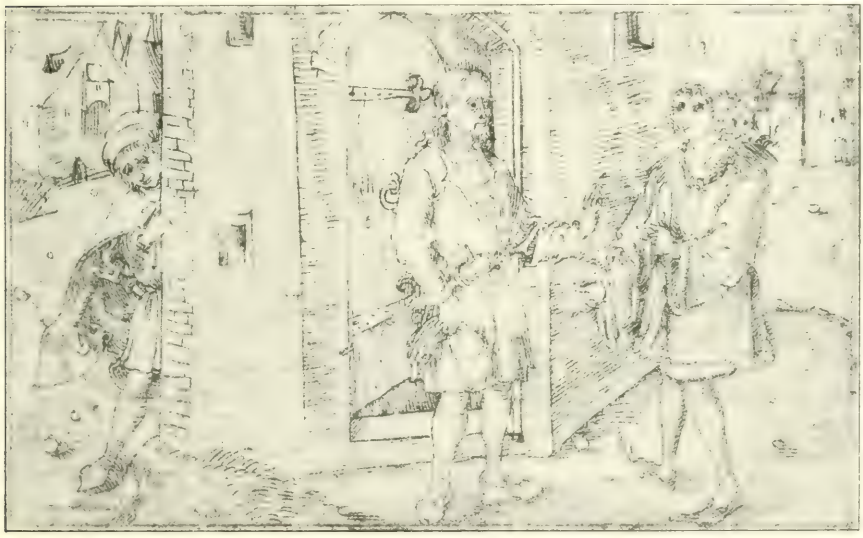


Abb. 53. Baseler Terenz: Eunuchus III, 1 (v. 398 ff.).

wir uns doch auch hier eben fast immer auf der Straße — nur an den wenigen Stellen, an denen der Ulmer „Eunuchus" uns in die Stube führt, stellt auch der Baseler Künstler ein Interieur dar —, auch die Richtung der Straßenzüge und die Anordnung der Häuser ist trotz aller Unterschiede im einzelnen vielfach auf die Nachahmung des Ulmer Vorbildes zurückzuführen. Und vor allem ist

1) Weisbach, Die Baseler Buchillustration des 15. Jahrhunderts (= Studien z deutschen Kunstgeschichte 8) Straßburg 1896 S. 13f. ist allerdings noch geneigt, den Zusammenhang im umgekehrten Sinne aufzufassen. Er hat aber auch die Abhängigkeit der Terenzzeichnungen vom Ulmer „Eunuchus" noch nicht gesehen. Ein allgemein künstlerischer Zusammenhang zwischen der Ulmer Kunst der achtziger Jahre und den Leistungen des Bergmannschen Meisters ist neuerdings wiederholt hervorgehoben worden: zuerst von Kristeller, Kupferstich und Holzschnitt, 1. Aufl. S. 42 und dann von Röttinger: JbKunsth-SammlKaiserh. 1907.

in Basel dem Ulmer Druck jenes untheatralische Prinzip entnommen, daß uns jedes Szenenbild eine völlig veränderte lokale Situation zeigt. Viel schlagender aber ist der Zusammenhang hinsichtlich der Darstellung der Personen, sowohl was die Komposition der Gruppen wie was die Tracht, die Gesichtszüge und die Handbewegungen der einzelnen Figuren anlangt. Ganz besonders klar wird das auf den Bildern zu Eunuchus II, 2 (Abb. 52, vgl. 24 u. dagegen 38); III, 1 (Abb. 53, vgl. 26); IV, 5 (Abb. 54, vgl. 27); V, 5 und 6 (Abb. 55, vgl. 29) [1]). Aber auch in fast allen übrigen Szenen (besonders noch in I, 1; IV, 4; V, 4 und 7) ist die Beeinflussung durchaus ersichtlich.

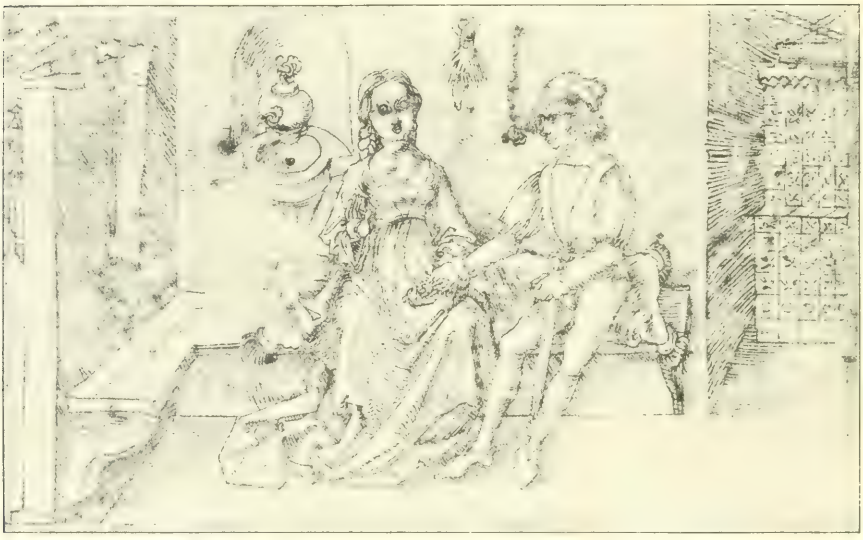


Abb. 54. Baseler Terenz: Eunuchus IV, 5 (v. 739 ff.).

Immerhin aber konnte der Baseler Künstler eben doch nur für den „Eunuchus" durch den Anschluß an diese Ulmer Bilder ohne gelehrten Beirat arbeiten; schon für die „Andria" tritt dieser in Tätigkeit, und es zeigt sich hier nun wieder deutlich die Benutzung der Lyoner Terenzillustrationen. Freilich nirgendswo in einem derartigen Anschluß, wie er sich eben für die Ulmer Eunuchus-Illustrationen konstatieren ließ. Es scheint alles dafür zu sprechen, daß nur Sebastian Brant seinerseits diese Lyoner Bilder vor sich gehabt und nach ihnen jene groben Skizzen angedeutet hat, von denen uns die eine auf der Rückseite des einen Holzschnittes zur

1) Für die letztgenannte Szene liegen zwei einigermaßen von einander abweichende Darstellungen vor; Burckhardt bezweifelt bei der zweiten die Eigenhändigkeit; ein Vergleich mit dem entsprechenden Ulmer Bild zeigt, daß gerade seine zweite Fassung die ursprünglichere ist.

Andria zufällig erhalten ist (s. o. Abb. 49, S. 335): der Zeichner hat die Lyoner Holzschnitte offenbar nicht angesehen, und so ist die rein künstlerische Beeinflussung denn auch weitaus geringer. Daß ein enger Zusammenhang aber in dem eben angedeuteten Sinne besteht, geht vor allem aus mehrfacher Übereinstimmung in einer fehlerhaften Auffassung der betreffenden Szene hervor. Für Andria V, 5 mußte ein Bild gezeichnet werden, auf dem die beiden auftretenden Personen, Charinus und Pamphilus, einander nicht zu Gesicht bekommen; statt dessen gehen sie auf dem Lyoner Bild (s. o. Abb. 36, S. 309) direkt aufeinander los und scheinen sich im nächsten Augenblick die Hand reichen zu sollen. Diesen gleichen Fehler, auf den schwerlich zwei Illustratoren, die unabhängig von

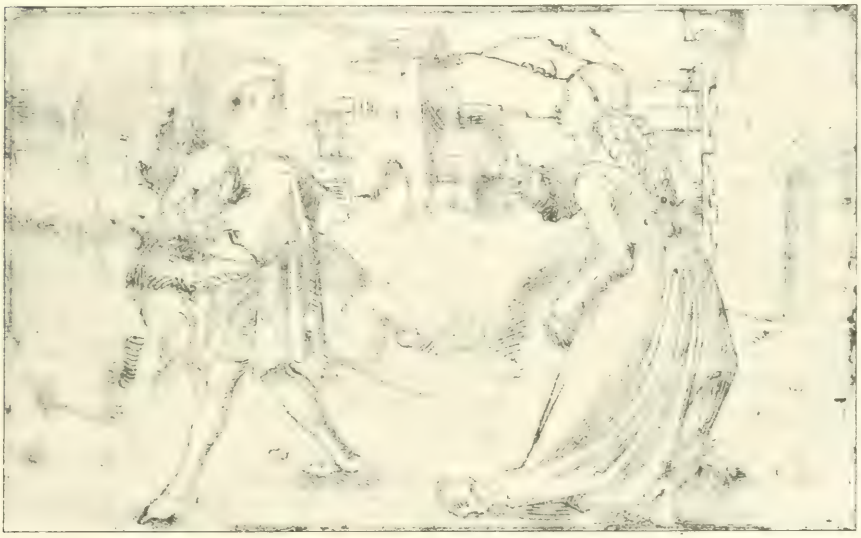


Abb. 55. Baseler Terenz: Eunuchus V, 6 (v. 1002 ff.). Zweite Ausführung.

einander arbeiteten, gekommen wären, finden wir in der entsprechenden Baseler Zeichnung (s. o. Abb. 51, S. 338) wieder; ebenso ist auf dem nächsten Bilde, das zur letzten Szene des Dramas gehört, die Anordnung der Personen beide Male die gleiche und beide Male dem Inhalt des Dialogs widersprechend[1]). Offenbar war dem Künstler oder richtiger gesagt zunächst dem beratenden Gelehrten am Ende des Stückes die Aufmerksamkeit ausgegangen, mit der er an einer früheren Stelle der Komödie solche Fehler gewiß bemerkt hätte. Weiter aber fällt uns auch die Übereinstimmung auf nicht fehlerhaften Bildern entschieden auf. So ist z. B. in der Szene Andria III, 1 auf beiden Bildern nicht wie

1) Für den Inhalt der Szenen darf man sich übrigens leider auf die Angaben, die Burckhardt unter die Bilder setzt, nicht völlig verlassen.

sonst ein Moment des Auftrittes illustriert, sondern wir sehen eigentlich zwei Situationen, und die Anordnung der sprechenden Personen ist in Basel dieselbe wie in Lyon; ja sogar in Bezug auf die Dekoration, wenn wir von einer solchen sprechen dürfen, ist die Nachahmung ganz deutlich. In Lyon (s. o. Abb. 34, S. 307) ist der Vorhang der einen Zelle etwas zurückgeschlagen, und wir erblicken die Andria auf ihrem Schmerzenslager, während der Dichter nur ihre Weherufe hinter der Scene laut werden läßt; dadurch angeregt hat auch der Baseler Zeichner, der sonst streng jede architektonische Unmöglichkeit vermeidet, aus der Wand des Hauses ein großes Stück herausgebrochen, um uns da einen Blick in das Wochenzimmer der Andria tun zu lassen. Besonders interessant ist endlich die Szene V, 4, wo wir, wie schon erwähnt, die Brantische Skizze (s. o. Abb. 49, S. 335) mit der ausgeführten Zeichnung (s. o. Abb. 50, S. 336) vergleichen können[1]). Es ist die Szene, in der durch Critos Aussage festgestellt wird, daß es sich mit der Andria so verhält, wie Pamphilus seinem sehr skeptisch gesonnenen Vater Simo vorher erzählt hatte: daß sie die Tochter des ebenfalls auf der Szene anwesenden Chremes ist. Pamphilus und Crito treten zusammen aus dem Hause, den beiden Alten entgegen, die sich auf der Szene befinden. Der Lyoner Terenz hatte etwas sinnwidrig Chremes, Simo und Pamphilus zu einer Gruppe zusammengestellt, welcher Crito isoliert gegenübersteht. Die Brantsche Skizze rückt hier schon sinnvoller den Pamphilus zu Crito, behält im übrigen aber die Anordnung des Vorbildes bei. Merkwürdig ist es nun zu sehen, daß unter dem Stift des Künstlers die Darstellung noch weit mehr an Sinn gewonnen hat. Er hat Pamphilus und Crito umgeordnet, und nun ist die Situation genau so, wie der Anfang der Szene sie vorschreibt: Crito zieht den noch ängstlichen Pamphilus aus dem Hause heraus und tritt seinerseits zuerst dem ihm von Alters her befreundeten Simo entgegen, um im nächsten Augenblick einen Händedruck mit ihm zu tauschen. Daß der namenlose Künstler, von dem hier die Rede ist, dem Sebastian Brant nicht selten gewissermaßen geistig überlegen ist, läßt sich sehr schön bei einem Vergleich einiger Bilder des „Narrenschiffes“ mit den zu ihnen gehörigen Worten des Textes feststellen[2]); dort aber konnte der Zeichner sich an die ihm verständliche deutsche Darstellung halten und so mit völligem Verständnis ausgerüstet seinen überlegenen Humor spielen lassen; wie aber war das hier möglich? Gab es im 15. Jahrhundert einen Künstler, der Latein konnte und der gar einen der schwierigsten Schriftsteller, den Terenz, in der Ursprache

1) Daß der Zeichner nicht, wie Burckhardt zu rasch meinte, sich einfach getreu an Brants Andeutungen gehalten habe, hat schon Weisbach, Der Meister der Bergmannschen Offizin S. 52 mit Recht hervorgehoben.

2) Vgl. Weisbach a. a. O. S. 35.

zu lesen vermochte? Diese Frage werden wir im allgemeinen ganz entschieden mit Nein beantworten müssen.

Und so kommen wir hier zu einer Vermutung, mit der wir die Entstehungsgeschichte dieser Baseler Terenzillustrationen zum Abschluß zu bringen gedenken. Für den „Eunuchus" war dem Künstler das Verständnis des Wortlauts ohne weiteres möglich, da ihm hier die Ulmer Übersetzung vorlag. Wie, wenn er etwa auch, zunächst wenigstens für die „Andria", eine deutsche Übersetzung zur Hand gehabt hätte? Es gab damals freilich noch keine solche. Aber im Jahre 1499, also jedenfalls nur kurze Zeit nach der Entstehung unserer Zeichnungen[1]), erschien in Straßburg bei Grüninger eine deutsche Übersetzung sämtlicher sechs Lustspiele, als deren Verfasser sich eine Gemeinschaft mit Namen nicht genannter, *hoch gelerter lüt, Doctor und meister* bekennt. Die Übersetzung des „Eunuchus", die hier an zweiter Stelle erscheint, ist aber, wie schon früher bemerkt wurde[2]), mit der Ulmer Übersetzung des Hans Nithart so gut wie völlig identisch. Wenn wir nun also gesehen haben, daß die Baseler Arbeit auch ihrerseits vom Ulmer „Eunuchus" ausging, wenn die Wahrscheinlichkeit groß war, daß der Künstler dann auch handschriftlich wenigstens eine deutsche „Andria" in der Hand gehabt hat[3]), so werden wir vielleicht der Vermutung geneigt werden, daß das ganze Baseler Illustrationswerk zunächst nicht für eine lateinische Terenzausgabe, sondern zur Ausschmückung dieser deutschen Terenzübersetzung bestimmt war, die dann also ursprünglich in Basel bei Johannes Bergmann hätte erscheinen sollen. Wir würden damit zu der literarhistorisch immerhin wichtigen Hypothese kommen, daß an dieser ältesten deutschen Gesamtübersetzung des Terenz Sebastian Brant in hervorragendem Maße beteiligt gewesen, daß er einer der *hochgelerten lüt, Doctor und meister* gewesen ist.

Wer aber war der zweite *Doctor und meister,* der hier mit am Werke war? Ich glaube, man wird zunächst auf keinen andern raten können als auf den Doktor Jakob Locher. Er hat für den Straßburger Drucker Grüninger 1499 die zweite Auflage des lateinischen Terenz mit einer Vorrede ausgestattet, und diese Tätigkeit ist jedenfalls nicht nur auf eine zufällige und gelegentliche Bestellung zurückzuführen, sondern entspricht durchaus dem innersten Interesse Lochers für den römischen Komiker. Locher ist selbst seit der zweiten Hälfte der 90er Jahre einer der fruchtbarsten humanistischen Dramatiker geworden; aber nicht auf Grund dieser selbständigen Leistungen möchten wir ihm die Teilnahme an der deutschen Terenzübertragung zuschreiben, denn in seinen eigenen

1) Vgl. auch o. S. 335, Anm. 1.

2) Vgl meine Angaben: MGDESchG 3, S. 20f.

3) Wie er in dieser Hinsicht für die übrigen Stücke ausgerüstet war, läßt sich bei der Unmöglichkeit, das Material ganz zu überschauen, vorläufig nicht ausmachen.

Dramen ist die Anlehnung an Terenz keine starke. Wohl aber leitet uns Lochers ganze Jugendgeschichte in die Bahnen, die zu einer von dem Ulmer deutschen „Eunuchus“ ausgehenden, mit Brant gemeinsam verfaßten Übertragung des ganzen Terenz führen konnten. Gerade in Ulm nämlich und zu der Zeit, als dort das Werk des Hans Nithart erschien, hat Locher die lateinische Schule besucht (1483—87)[1]). 1487 kam er darauf nach Basel, um Sebastian Brants treuester Schüler zu werden. Und als er dann über die Alpen zieht, um an italienischen Hochschulen den feinsten humanistischen Schliff sich zu erwerben, treffen wir ihn alsbald in Hörsälen, in denen das Interesse für eine intime Beschäftigung mit der römischen Komödie nur genährt werden konnte. In Padua saß er zu den Füßen des Johannes Calphurnius, der einer der berühmtesten damaligen Terenzspezialisten war; in Pavia hörte er bei Baptista Pius, der sich durch seine gelehrte Arbeit am Plautus einen Namen in der Weltliteraturgeschichte erworben hat; auch in Ferrara scheint er für kurze Zeit gewesen zu sein, ohne daß wir freilich seine Anwesenheit bei einer der berühmten Renaissancevorstellungen nachzuweisen vermöchten. Nach seiner Heimkehr 1494 nimmt er dann die alten Beziehungen zu Sebastian Brant wieder auf, und wir sehen die beiden Männer vereint in dem Bestreben, hervorragende Werke gleichzeitig lateinisch und deutsch dem Publikum zugänglich zu machen: Locher hat bekanntlich Sebastian Brants „Narrenschiff“ mit dessen Genehmigung in die lateinische Form übertragen, die dem Werke einen europäischen Erfolg verschaffen half. So wird sich die Vermutung durchaus rechtfertigen lassen, daß umgekehrt nun Brant ihn heranzog, als es galt, dem lateinischen Terenz einen deutschen an die Seite zu stellen. Es kommt dazu, daß Lochers Theateranschauungen mit den Tendenzen, die uns in den Baseler Zeichnungen und im deutschen Terenz von 1499 entgegentreten, durchaus übereinzustimmen scheinen. Sein Verständnis vom Wesen des antiken Theaters ist nämlich ein höchst geringes: ihm scheint jenes seltsame, aller Wirklichkeit völlig widersprechende Grüningersche Terenzbild der echten Antike aufs Glänzendste zu entsprechen, wie er das in jenem Vorwort zur zweiten lateinischen Terenzausgabe höchst charakteristisch auseinandersetzt[2]); wer solche Anschauungen hatte, der wird gewiß

1) Vgl. Hehle, Der schwäbische Humanist Jakob Locher (Ehinger Programm 1873) S. 9 ff.

2) *In hoc opere Amphitheatri spatiosus circulus conspicitur, subsellia theatrica auleis amicta, tapetis ornata ostroque Thyrio decorata et synthesi quadam elegantissima picturisque admirantibus vermiculata cernuntur. In caveis stant ordines spectantium, in scammati et proscenio histricus imperator cum delegata ludionum caterva gestit plausumque ab spectatoribus aucupatur. Quis non existimet, cum pictum spectaculum effigiatasque fabellas in hoc facundissimo ac politissimo opere conspicit, se Romanum Pompeianumque theatrum invisere: viva omnia sunt, quae tamen ad umbram theatricam, ad harenam palestricam ac vitae imagines a poeta nostra excogitata sunt.*

noch über die mittelalterliche Vorstellung nicht hinausgekommen sein, daß es sich bei den Lustspielen des Altertums im allgemeinen um Vorlesungen handelte. Nun sahen wir ja, wie auch das Wesen der Baseler Illustrationen durchaus im Epischen besteht, und welches die Tendenz des deutschen Terenz von 1499 ist, das geht z. B. aus den Schlußworten dieser Veröffentlichung deutlich hervor, wo es heißt: *Behüt synd vnd schlahent die hend von fröden zesamen; ich Calliopius habs erzellet.* So stimmt, wie mir scheint, hier alles so vorzüglich zusammen, daß sich der Versuch einer stilgeschichtlichen Untersuchung des Problems durchaus empfiehlt; in unserm Zusammenhange kann er natürlich nicht gemacht werden. Halten wir aber einmal an der Hypothese fest, so erklärt sich nun auch das Ende der ganzen Baseler Unternehmung aufs deutlichste. Aus irgend welchen Gründen — sei es, daß der Verleger nun doch die Kosten für das große Werk scheute und deshalb keine oder nur wenige Zeichnungen schneiden ließ[1]), sei es, daß Brant damals schon, im Bewußtsein, Basel bald verlassen zu müssen, Beziehungen zu Straßburg suchte, wo wir ihn dann von 1501 an treffen — unterblieb der Abschluß; Jakob Locher, der von seinem eigenen lyrisch-dramatischen Sammelband, von der durch ihn besorgten ersten Horazausgabe und nun auch von der zweiten Terenzedition her mit Grüninger in Verbindung stand, bewog diesen, die Ausgabe der Übersetzung zu übernehmen, die ihm keine sonderlichen Ausgaben für Illustrationen machte, da er im Ganzen einfach die Holzschnitte des lateinischen Terenz noch einmal wiederholen konnte. So kam auch die Geschäftsverbindung zwischen Grüninger und Sebastian Brant zu Stande, der für diesen Straßburger Verlag schon 1502 die große Vergiledition übernahm und im nächsten Jahre dann auch Grüningers lateinische Terenzausgabe durch eine Überarbeitung im Sinne der antiken Metrik erst zu eigentlich wissenschaftlicher Bedeutung erhob.

So hofft unsere Betrachtung zunächst ein doppeltes Ergebnis gehabt zu haben: ein literaturgeschichtliches, das sich auf die Autorschaft der Übersetzung bezieht, und ein kunstgeschichtliches. Denn nicht nur wird die Neigung, die Baseler Zeichnungen Dürer zuzuschreiben, jetzt, wo wir für ihre Entstehung in die Jahre 1497—98 gekommen sind, noch geringer geworden sein als früher[2]), wir

1) Im Ganzen sind zwölf geschnitten; Weisbach hält diesen Schnitt für eine spätere Arbeit des 16. Jahrhunderts.

2) Mag man selbst mit der Energie, die Burckhardt, JbPreussKunsts. 1907, S. 168ff. und Koegler, RepKunstw. 1907, S. 195ff. bekunden, die von Weisbach für Spuren einer Baseler Tätigkeit des Bergmannmeisters in den J. 1495/9 angesehenen Holzschnitte für Reste seiner Anwesenheit 1492/4 erklären, so ist doch nun durch die Umdatierung der Terenzzeichnungen die Baseler Existenz des Meisters für eine Zeit nachgewiesen, in der Dürer längst in Nürnberg war. Neuerdings bemüht sich Röttinger a. a. O. S. 39ff. auf

werden vielmehr auch für ihre künstlerische Schätzung im Einzelnen neue Gesichtspunkte gewonnen haben. Wenn z. B. als das schönste Bild der Reihe die Zeichnung zu Eunuchus IV, 5 (Abb. 54, s. o. S. 340) gepriesen wurde, „wo mit echt deutscher Innerlichkeit und Gemütstiefe aus der Hetäre ein gutes deutsches Bürgermädchen geworden ist, das schüchtern und sittsam die Augen niederschlägt, während der neben ihr sitzende Chremes ihre Hand ergriffen hält“ [1]), so sehen wir jetzt, daß diese Metamorphose nicht das Verdienst des Baseler Künstlers ist, daß sie vielmehr schon auf das Konto seines Vorbildes, des Ulmer Meisters, zu setzen ist[2]). Was endlich die dritte Seite der Frage, die eigentlich theatergeschichtliche betrifft, so ist unser Ergebnis zunächst allerdings ein rein negatives: wir haben gesehen, daß ein eigentlicher Zusammenhang mit einer Aufführung in irgend welchem Sinne nicht besteht. Immerhin wäre es aber möglich, daß der Künstler bei der Wiedergabe der Kostüme und der Bewegungen seiner Lustspielfiguren doch von Erinnerungen an die gleichen Elemente der damaligen geistlichen oder weltlichen Aufführungen bestimmt worden sein könnte, und in diesem Sinne trifft es sich gut, daß wir neben seine Terenzillustrationen seine Zeichnungen zu rein epischen Werken vergleichsweise zu legen vermögen.

Der Venetianer Terenz.

Erst als letztes Glied tritt Italien, wo doch zuerst wirkliche Aufführungen der antiken Komödien zu Stande gekommen waren, in die Reihe der Länder ein, die illustrierte Ausgaben des Terenz lieferten; und als im Jahre 1497 bei Lazarus Soardus in Venedig der erste illustrierte Terenz[3]) erscheint, da ist von einer solchen Selbständigkeit der Arbeit, wie wir sie bei dem Einsetzen in Deutschland und in Frankreich beobachtet hatten, nicht die Rede: längst hat die kunsthistorische Forschung[4]) bemerkt, daß dieser Venetianer Arbeit der Lyoner Terenz vom Jahre 1493 als Vorlage

der Suche nach einem Mann, der Dürers Schatten gewesen sein muß, da seine Art später in Nürnberg wieder auftaucht, den Bergmannmeister mit dem bisher wenig beachteten Hans Wächtlin zu identifizieren, der 1497 oder 1498 als Dürers Gehilfe von Basel nach Nürnberg übergesiedelt sein müßte. Dieser Hypothese, deren Richtigkeit im übrigen hier nicht weiter nachgeprüft werden kann, muß unsere neue Datierung des Terenz recht willkommen sein.

1) Weisbach. Übrigens ist es nicht die Hetäre, sondern ihre Magd Pythias. Der Fehler ist durch die Burckhardtsche Szenennumerierung und Inhaltsangabe entstanden.

2) Röttinger a. a. O. möchte gar die ganzen Erzeugnisse jener Ulmer Kunst (Seelenwurzgärtlein, Lirer, Terenz) für Arbeiten seines Hans Wächtlin ansehen!

3) Hain N. 15429. Exemplar in der Bibliothek des Kgl. Kunstgewerbemuseums in Berlin; die Abbildungen wurden mit freundlicher Erlaubnis der Direktion hergestellt. Die Szenenbilder sind in Originalgröße gegeben, das Gesamttheaterbild mißt im Urdruck 24×15,7 cm.

4) Lippmann, JbKPreußKunsts. 5, S. 26.

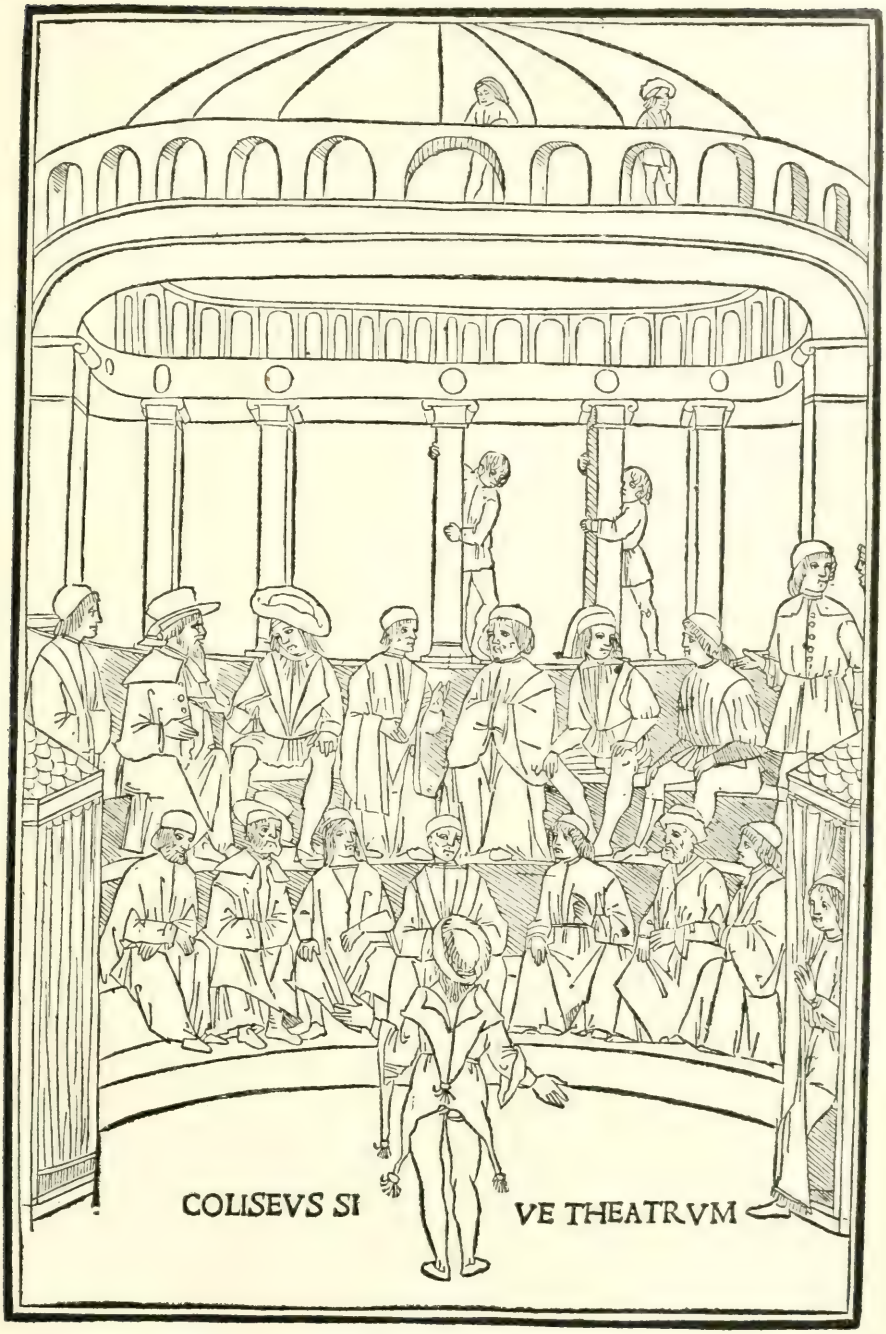


Abb. 56. Venetianer Terenz: Gesamttheaterdarstellung.

gedient hat. Auch in den rein gelehrten Beigaben zum Texte zeigt sich dieser Zusammenhang deutlich; allerdings ist der Text selbst bereits in metrischer Form gegeben, und den Kommentaren des Donatus, des Guido Juvenalis und des Badius sind hier auch Erläuterungen jenes Johannes Calphurnius hinzugefügt, den wir bereits in anderm Zusammenhange: als den Lehrer des Jakob Locher kennen gelernt haben. In Bezug auf die Illustration ist zunächst wieder die Gesamtanlage die uns schon bekannte: zuerst das Bild des Dichters, dann eine Darstellung des Theaters und endlich die Bilder zu den einzelnen Szenen. Hinsichtlich der beiden ersten großen Holzschnitte fällt die Anlehnung an das Lyoner Werk nicht sofort in die Augen; Terenz ist hier nicht einsam in seiner Studierstube dargestellt, sondern in einem feierlichen Saale von echt venetianer Ausstattung auf dem obersten Ehrensitze thronend und gleichsam den Vorsitz führend über vier seiner antiken Kommentatoren, unter denen Donatus ausdrücklich genannt ist und zu deren Füßen wieder, mit der Feder beschäftigt, zwei moderne Erläuterer, jedenfalls Guido Juvenalis und Calphurnius, sitzen. Und auch das von uns (Abb. 56, S. 347) wiedergegebene Bild des Theaters, das zu den entzückendsten Leistungen des altvenetianer Holzschnittes gehört, ist von dem Lyoner Theater etwa so weit entfernt wie das Theaterbild der Straßburger oder der Baseler Ausgabe. Auch hier nämlich ist in der Hauptsache nur der Zuschauerraum dargestellt, in dem wir aber hier nicht wie in Straßburg das vornehme Publikum von dem niederen gesondert finden, wo vielmehr ausgezeichnet beobachtete Typen aus allen Ständen Venedigs neben einander Platz genommen haben; auch für ein paar Zaungäste ist gesorgt. Dieser Zuschauerraum stellt einen Halbkreis dar, dessen hintere Wand durch Arkaden unterbrochen wird, und hier treffen wir anders als in Lyon und Straßburg echte Renaissancearchitektur; freilich läßt die Zeichnung in perspektivischer Hinsicht sehr zu wünschen übrig. Die Anlehnung an das Lyoner Bild tritt nun aber darin hervor, daß dieser Zuschauerraum, ganz unantik, überdacht ist. Die Bühne selbst dagegen ist, so viel wir von ihr sehen können, ungedeckt; freilich sind eben nur die beiden äußersten Vorsprünge sichtbar, und da zeigen sich rechts und links Teile jener von einem Vorhang gedeckten Häuserzellen des Badius. Auch diese Darstellung und ihre Ergänzung durch die folgenden kleinen Bilder aber hat mit irgend einer Wirklichkeit nichts zu schaffen, sondern ist reines oder aus zweiter Hand empfangenes Phantasiegebilde; dafür spricht nicht nur die baulich doch wohl nicht mögliche Gesamtanlage, nicht nur der Umstand, daß wir weiterhin auf den Szenenbildern rechts und links von den Häusern gelegentlich kleine Landschaftsreste gezeichnet finden, die doch den ganzen Sinn jener von Badius erdachten Bühnenanlage umstoßen; wir haben vielmehr auch ein aus-

drückliches Zeugnis des Druckers Soardus, auf das wir uns berufen können; es stammt freilich nicht aus diesem Terenz vom Jahre 1497, sondern erst aus einem illustrierten Plautus vom Jahre 1511, in dem aber der nämliche Holzschnitt zur Darstellung des Theaters noch einmal benutzt worden ist. Hier bemerkt der Verleger in einem Schlußwort (fol. 189a), er habe die Illustrationen herstellen lassen: *quoniam in praesentia nullae vel aguntur vel agi fabulae possunt proindeque talibus ac libero dignis homine voluptatibus privamur.*

Besonders deutlich aber fällt es in die Augen, daß die nun folgenden Szenenbilder bis ins Einzelne sich an die Lyoner Illustrationen anlehnen. Das ganze Zellensystem ist genau das nämliche, abgesehen davon, daß auch hier wieder die wunderliche dekorative Ausschmückung durch eine einfache und mögliche ersetzt worden ist. Die Anordnung der Gestalten mit allen den seltsamen theaterwidrigen Juxtapositionen, die Bewegungen, die Kostüme sind ge-

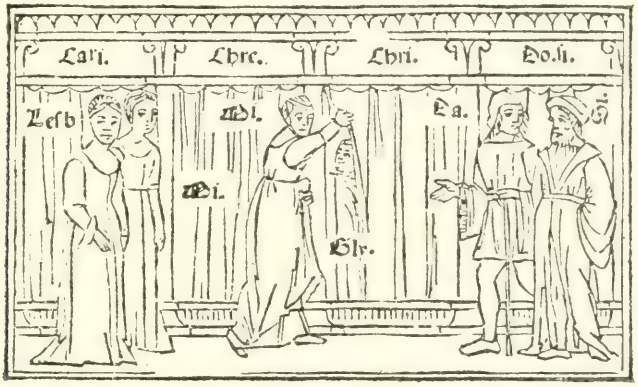


Abb. 57. Venetianer Terenz: Andria III (v. 453 ff.).

treu nachgebildet oder doch nur aus dem Lyonischen ins Venetianische übersetzt. Diese Übersetzung bezieht sich vor allem auf die Veränderung des Formats: die Szenenbilder sind samt und sonders in den Venetianer Vignettenstil übertragen, der seit dem Jahre 1489 aufgekommen war und bekanntlich das Vorbild für den größten Teil der europäischen Bücherillustrationen im 16. Jahrhundert geworden ist. So ist alles aus der derben Grazie des niederländischen Meisters, der für Badius gearbeitet hatte, in die zierliche Grazie dieser Venetianer Kunst übertragen worden, und die sehr reale Körperhaftigkeit der Lyoner Gestalten hat einer seltsamen Körperlosigkeit Platz gemacht; an die Stelle der ausgebildeten Schattierung ist die Venetianer Art getreten, die nur mit feiner Andeutung der Umrisse und höchstens ganz geringer Modellierung der Innenformen arbeitet. Lippmann, ein ausgezeichneter Kenner dieser Kunst, hat die Ansicht aufgestellt, daß die beiden Vollbilder sowohl wie die kleinen Vignetten von der Hand

des Meisters herrühren, der seine Leistungen häufig mit einem kleinen b bezeichnet, und mir scheint dieser Ansicht auch durch einen späteren Angriff nicht erschüttert zu sein, durch den dem Meister b, der zu den glänzendsten Vertretern der venetianischen Kunst aus Bellinis Schule gehört [1]), dem Illustrator der „Hypnerotomachia Poliphili", nur die beiden großen Holzschnitte gelassen, die Vignetten aber als unbedeutende Leistungen abgesprochen werden sollen[2]). Allerdings ist die Vignettenkunst des Meisters b hier nicht auf der Höhe, wie sie uns etwa durch einige seiner Leistungen in der Malermi-Bibel vom Jahre 1490 gezeigt wird, aber wir haben dafür eine ausreichende Erklärung: der Meister kann bei dieser Arbeit nicht mit dem Herzen gewesen sein, da ihm hier durch die Notwendigkeit eines genauen Anschlusses an die Vorlage die Hände gebunden waren, während er bei den biblischen Darstellungen trotz aller Benützung der Kölner Bibelbilder von 1479 doch freier schalten

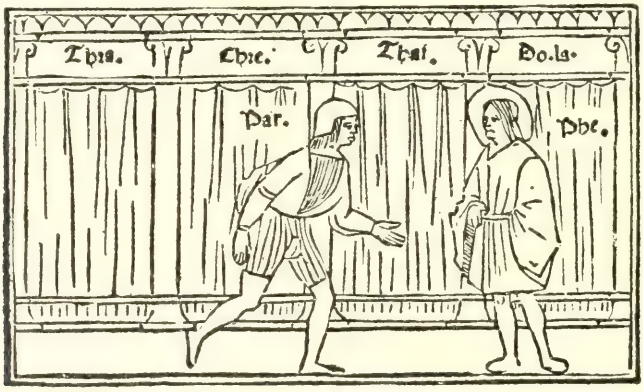


Abb. 58. Venetianer Terenz: Eunuchus I, 1.

konnte und eine sehr große Zahl von Illustrationen auch völlig frei geschaffen hat. Diese Unlust offenbart sich in der ausgeprägten Flüchtigkeit, mit der die zahlreichen Terenzvignetten gearbeitet sind. Auf die Lyoner Scheidung der sechs Komödien hinsichtlich der Zusammensteltung der Häuserzellen kommt er erst während der Arbeit, und eine ziemlich sinnlose Ungleichmäßigkeit ist die Folge, so daß das Bühnenbild innerhalb eines Stückes nicht immer das gleiche bleibt; es kommt ferner vor, daß die Personen aus falschen Häusern herauskommen, ja daß nach einem offenbar nur ganz flüchtigen Blick auf die Vorlage eine ganz andere Person als der Text es verlangt, gezeichnet wird; die Körperlosigkeit der Gestalten steigert sich zumal bei der Darstellung von Figuren, die nur halb hinter dem Vorhang hervorsehen, zu einem förmlich geisterhaften

1) Zu Lippmanns Identifikation dieses Meisters b mit Jacopo dei Barbari vermag ich mich nicht zu bekennen.

2) Kristeller.

Verschwimmen. Aber eben diese Körperlosigkeit, die hier bei der flüchtigen, unlustigen Arbeit outriert wird, ist doch ein besonderes Kennzeichen der Art des Meisters b, und wenn Lippmann ferner als besonders charakteristisch für ihn die Abneigung gegen das Übereinanderschieben der Personen bezeichnet, so zeigt gerade ein Vergleich der Terenzvignetten mit ihren Lyoner Vorbildern, daß wir es hier mit einem Zeichner zu tun haben, der solche Abneigung im höchsten Maße besitzt: fast überall sind die Gruppen, die der Lyoner Künstler besonders gern durch engste Aufeinanderhäufung der Gestalten erzielt, auseinander gezogen, so daß jede Person für sich dasteht. So sind wir also auch hier in der glücklichen Lage, andere Bilder dieses Meisters neben seine Terenzzeichnungen zu legen, um etwa wenigstens hinsichtlich des Kostüms und der Bewegungen wirklich Theatermäßiges in seinen Leistungen erkennen zu können; denn daß auch diesem Künstler der enge Zusammen-

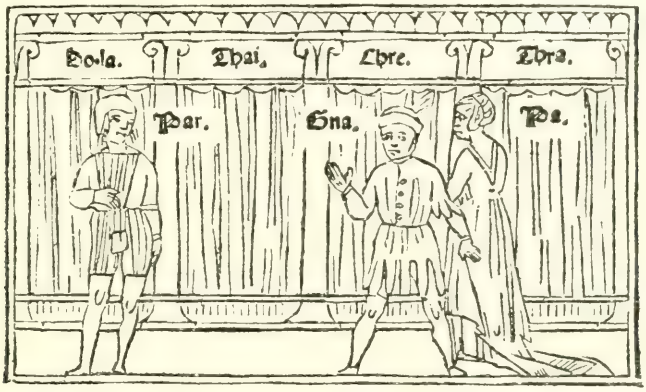


Abb. 59. Venetianer Terenz: Eunuchus II, 2 (v. 232 ff.).

hang der antiken Aufführungen mit den damaligen theatralischen Darbietungen aufgefallen ist, zeigt das große Theaterbild: die Rolle des Terenzischen Prologsprechers hat hier ein moderner Narr.

Holzschnitte des 16. Jahrhunderts.

Das 16. Jahrhundert hat nun, wenigstens in seiner ersten Hälfte, in der Illustration der antiken Dramen Neues nicht mehr geleistet[1]), sondern nur mit dem Kapital gearbeitet, das das 15. hinterlassen hat. Das Nachdenken über antikes Theater scheint den Gelehrten nicht mehr lohnend: mehr und mehr beweisen die gelehrten Beigaben, daß die Tätigkeit der Philologen auch für den Terenz auf Textreinigung, auf die Erledigung metrischer Fragen und allenfalls auf Sacherklärung sich beschränkte. Am meisten ins Hintertreffen gerät Deutschland; hier ist eigentlich nur noch auf zwei Leistungen hinzuweisen, die streng genommen in unsern Zusammenhang gar

1) Der 1552 zu Paris bei J. de Roigny gedruckte Terenz führt schon in eine neue Welt.

nicht mehr gehören, weil sie nicht Szene für Szene bildlich erläutern, sondern sich damit begnügen, jeder Komödie einen Holzschnitt beizugeben; und auch diese Holzschnitte sind keine Originalleistungen sondern alte Bekannte treffen wir in ihnen wieder, wenn auch in etwas veränderter Form. Als der Pariser Gelehrte Paulus Malleolus im Jahre 1503 eine neue Terenzausgabe, die er durch einen Widmungsbrief an Robert Gaguin, den Gönner des Jodocus Badius, einleitete, in Straßburg bei Johannes Prüß drucken ließ, da griff dieser, um doch auch einen Bilderschmuck zu haben, nach den Terenzausgaben seines Stadtgenossen Grüninger und ließ mit unwesentlichen Veränderungen [1]) die sechs gänzlich unantiken Vollbilder von zwei uns nicht weiter bekannten Künstlern nachzeichnen und schneiden; diese Prüß'schen Bilder haben dann ihrerseits wieder im Jahre 1559 dem Verleger einer Neuauflage der zuerst 1539 ohne Illustrationen gedruckten Boltzschen Terenzübersetzung als Vorlagen für seine sechs Terenzbilder gedient, die die letzten Ausläufer jener Straßburger Entwicklung darstellen, ein eigentlich theatergeschichtliches Interesse aber kaum mehr beanspruchen können.

Dagegen spielen in Italien die Terenzillustrationen, wenn man lediglich nach der Zahl der Auflagen sieht, eine ungemein bedeutende Rolle, und so groß war offenbar der Erfolg dieser Bücher, daß der Verleger Soardus, als er im Jahre 1511 die schon erwähnte Plautusausgabe veranstaltete, nun endlich das Illustrationsprinzip auch auf diesen Autor übertrug. Auch hier aber ist es keine Frage, daß die gelehrten Herausgeber und Texterklärer mit dieser Illustration nichts zu schaffen gehabt haben: Soardus selbst übernimmt für sie in jenem schon früher zitierten Schlußwort die Verantwortung: . . . . *meae esse partis putavi, qui vos alias officiis solitus essem promereri, totis contendens viribus, ne meam amplius operam hac in parte desideretis, quippe cum litteratis hominibus, quotquot alunt Venetiae, familiariter utar ac semper sim usus, Victore praesertim, quem ob ingenii suavitatem eruditionemque non vulgarem mihi potissimum amicitiae vinculo copulavi. Quamobrem, ne penitus spectandi voluptate careatis, quam maxime diximus esse momenti, vobis depictas singulis fabularum actibus scenas curavimus annotari, nec minus histrionum in orchestra saltantium* [2]) *imagines monogrammate tantum de more veterum addimus comprehensas . . . Sola enim pictura quaecunque olim visa sunt, iisdem iterum oculis subici potest* [3]).

Tatsächlich aber hat er nun, abgesehen von der Wiederholung jenes Theaterbildes, nicht einmal das Prinzip seiner alten Terenzillustrationen zum Muster genommen, sondern sich seine Aufgabe

1) Sie sind zum Teil sinnlos genug: die Hetäre Chrysis sitzt am Spinnrad.

2) Schon vorher spricht er von den *moderatae saltationes.*

3) Vgl. o. S. 302.

so leicht wie möglich gemacht durch die Übernahme jenes nur finanziell empfehlenswerten Verfahrens, das er den Straßburger Terenzausgaben des Johannes Grüninger abgesehen hatte: durch die Einführung des Clichésystems, das nun hier, wo er im übrigen den Vignettenstil beizubehalten sucht, künstlerisch vielleicht noch weniger Sinn hat als auf den Straßburger Bildern; so kommt er mit sechs Bäumen und vier Häusern für den ganzen Plautus aus. Die letzteren stehen der Manier des von ihm verlegten Terenz in sofern näher, als tatsächlich nicht wie in Straßburg ganze Häuser, sondern bloß Türen vorgeführt werden, die aber anderseits nicht mit einem Vorhang verhängte Rahmen sind, sondern als wirkliche halbgeöffnete Türen dargestellt werden. Für die Theatergeschichte kommt auch diese Ausgabe somit kaum in Betracht; einige Nachahmer aber hat sie doch gefunden.

Theatergeschichtlich viel wichtiger, aber in einem andern Sinne, sind hier in Italien doch die Terenzillustrationen, welche in immer wiederholten Ausgaben auf den Markt kamen, zunächst unter Benutzung der alten Stöcke, dann seit dem Jahre 1518 in neuen Nachzeichnungen und Nachschnitten, in denen die Flüchtigkeit der Vorbilder ins Grenzenlose gesteigert und ein recht talentloser Zeichner an der Arbeit gewesen ist. Meist verschwinden auf diesen Bildern sogar die die einzelnen Zellen trennenden Säulen, nur ein Vorhang bildet die hintere Dekoration, und lediglich die Buchstaben auf dem über dem Vorhang herlaufenden Querbalken deuten die einzelnen Häuser an. Venedig bleibt der Hauptmarkt für diese illustrierten Ausgaben, die bis weit über die Mitte des 16. Jahrhunderts hinaus zu verfolgen sind; anderwärts, z. B. in Mailand, handelt es sich um Nachahmungen des gleichen Stils. Die Bedeutung dieser Ausgaben für die Theatergeschichte liegt in ihrer Fülle. So oft nämlich wurde auf solche Art den Italienern diese Zellenbühne als das echte antike Theater vorgeführt, daß man schließlich den Versuch machte, Aufführungen antiker Dramen mit Benutzung dieser Dekoration zu veranstalten. Im Jahre 1513 wurde in Rom auf dem Kapitol ein hölzernes Theater durch die Mediceer erbaut, dessen Dekoration mir wenigstens nach dem Muster dieser illustrierten Terenze angelegt zu sein scheint: „sie war vollständig frei und wurde nur hinten durch eine prachtvolle dekorative Schauwand, die Rückwand des Theaters, getrennt, die durch Pilaster mit vergoldeten Basen und Kapitälen in fünf Abteilungen gegliedert war. In jeder dieser Abteilungen befand sich eine Tür von der Größe, wie es bei Privathäusern üblich ist. Alle diese Türen wurden durch Portieren vom feinsten Goldstoff geschlossen und waren an Gesimsen und Architraven mit außerordentlich schönerMalerei geziert". [1])

1) Diese Beschreibung bei Flechsig S. 52 auf Grund der Relationen des Palliolo und des Altieri.

Wenn wir dann noch hören, daß sich auf den beiden Seitenflügeln der Bühne zwei große Tore befanden, auf denen geschrieben stand: *Via ad forum*, durch deren eines die Darsteller auf die Bühne kamen, während sie sich durch das andere entfernten, so wird das vielleicht auf eine Benutzung der uns auch noch heute wichtigen Mitteilungen des antiken Scholiasten Pollux zurückzuführen sein, dessen „Onomasticon" durch die Ausgabe des Aldus Manutius im Jahre 1502 bekannt geworden war. Die gleiche Einrichtung des Bühnenhintergrundes mit den einzelnen „Szenen" d. h. Haustüren hat sich dann in Deutschland nachweisen lassen, wo sie zuerst der Leipziger Rektor J. Muschler gelegentlich der von ihm um 1530 veranstalteten Aufführung der verdeutschten „Hecyra" beschreibt[1], und diese Terenzbühne, die in den alten Illustrationen ihren Ursprung hat, hat dann, wie an anderer Stelle dieses Buches (S. 16) gezeigt wurde, sogar für die bürgerlichen Aufführungen deutscher Schauspiele zeitweilig als Vorbild gedient.

In Frankreich dagegen ist von einem solchen Zusammenhang der Terenzillustrationen mit lebendigen Aufführungen zunächst nichts zu spüren; im Gegenteil wird es hier alsbald deutlich, welche Kluft zwischen diesen Bildern und dem wirklichen Theater bestehen bleibt; es wird kein Zufall sein, daß uns für Frankreich keine einzige Terenzaufführung urkundlich bezeugt ist.[2] Als um das Jahr 1500 bei Vérard in Paris die erste französische Terenzübersetzung erscheint, da greift man hier in der Stadt, wo jetzt Jodocus Badius selbst als Buchdrucker tätig war, nicht zu seinen Illustrationen, die doch tatsächlich eine lebendige, wenn auch nicht echt antike Bühnenvorstellung bargen, sondern man hält sich an den ganz und gar unmöglichen Straßburger Terenz von 1496 und zeichnet in künstlerisch ihm überlegenen und stilistisch nicht uninteressanten, theatergeschichtlich aber natürlich wieder kaum ergiebigen Darstellungen zunächst das Straßburger Gesammttheater und das erste der sechs Vollbilder[3] nach, um dann endlich die Einzelszenen wiederum durch Benutzung des Clichésystems und Nachahmung der Straßburger Clichés von 1496[4] zu ermöglichen.

1) P. Expeditus Schmidt, Die Bühnenverhältnisse des deutschen Schuldramas, S. 124ff. (vgl. S. 186ff.) hat den Zusammenhang zwischen den italienischen Bildern und der gereimten Beschreibung, die Muschler von seiner Bühne gibt, richtig erkannt; aber gar kein Grund liegt für seine Annahme vor, daß Muschler unmittelbar nach den alten Bildern gearbeitet und so jene Einrichtung der Schulbühne erst geschaffen habe.

2) Die von Creizenach 2, S. 58f. erwähnte Aufführung in Metz kommt nicht in Betracht, da Metz ja nicht in Frankreich lag.

3) Unsinnigerweise wird dies Andriabild vor dem „Phormio" wiederholt; vor dem „Heautontimoroumenos" sind sämtliche im Stück verwendeten Clichés auf einer Seite zusammengestellt; vor den drei andern Komödien steht immer wieder das *Theatrum*. Der Titelholzschnitt — der Drucker überreicht das Werk dem König — geht uns hier nichts an.

4) Es ließe sich im einzelnen zeigen, daß die erste Straßburger Ausgabe das Vorbild bot.

Als im Jahre 1539 die gleiche Übertragung unter dem Titel „Le grand Térence" noch einmal erscheint, stellt man eine höchst eigentümliche Mischung her, die die völlige Entfernung von jeder lebendigen Theatervorstellung auf das Schärfste kenntlich macht. Diesmal sind nämlich die alten Lyoner Bilder benutzt[1]: das Theater und die einzelnen Szenenvorführungen; aber als ob es dem Verleger leid getan hätte, daß er damit etwas Bühnenmögliches lieferte, hat er jedem Szenenbild ein Häusercliché von der Straßburger Art an die Seite gestellt. Endlich erscheint im Jahre 1552 in Paris ein lateinischer Terenz mit vielen gelehrten Beigaben, die mit jenen Kommentaren des 15. Jahrhunderts nichts mehr zu tun haben und lauter Philologen des 16. zu Worte kommen lassen, wobei denn ein paar gelegentliche theaterphilologische Bemerkungen völlig in der Masse der textkritischen und sacherklärenden Ausführungen verschwinden. Die hier beigefügten Bilder aber stellen sich auf den ersten Blick als ziemlich getreue Nachbildungen der venetianischen Terenzvignetten dar[2], so daß man also auf dem Umwege über Italien das bezog, was doch einst im eigenen Lande entstanden war.

Die theatergeschichtlichen Ergebnisse dieser bilderkritischen Untersuchungen sind also in erster Reihe negativer Art. Für eine große Reihe der Dramenillustrationen haben wir feststellen können, daß sie lediglich der bildenden Kunst angehören wie eben andere Bücherillustrationen auch. Nur für einige Leistungen war es uns wenigstens als möglich erschienen, daß der betreffende Künstler oder sein Berater den Zusammenhang der Zeichnungen mit dem, was man damals theatralisch nannte, bewußt oder unbewußt im Auge gehabt hat, und für diese wenigen Arbeiten wird es sich also immerhin empfehlen, jene in der Einleitung methodologisch geforderten Vergleichungen zur Ausscheidung solcher theatralischen Elemente vorzunehmen. Das gilt für den Ulmer „Eunuchus" und für die Straßburger Terenzillustrationen; weniger schon für Baseler Arbeiten; die Venezianer Bilder werden zwar trotz aller Anlehnung an das Lyoner Vorbild selbständige Elemente des italienischen Theaters enthalten, sie sollen hier aber ununtersucht bleiben, weil diese Arbeit uns gar zu weit aus der deutschen Theatergeschichte herausführen würde. Dagegen fällt eben der Lyoner Terenz von 1493 noch durchaus in den Kreis unserer Betrachtung, weil, wie wir sahen, die hier in Betracht kommenden Theaterelemente dem uns wenigstens damals noch mehr oder weniger eng verbrüderten flandrischen Gebiete angehören. Und es hatte sich herausgestellt, daß wir bei keiner der andern Leistungen so viel Grund haben, an einen Zusammenhang der Illustrationen mit

1) Der Verleger hat die ursprünglichen Holzstöcke erworben.

2) S. 351 Anm. geht nur auf ein Gesamttheaterbild, das vor jedem Stück steht.

dem lebendigen Theater zu denken wie gerade bei diesem Lyoner Terenz von 1493.

Von vorn herein müssen wir darauf gefaßt sein, daß uns alle diese Bilder am wenigsten für die Gestaltung des Schauplatzes lehren werden, weil ja die normale Bühne des Mittelalters von dem Schauplatz der antiken Komödie so grundverschieden ist. Am ehesten dürfen wir die Hoffnung hegen, daß von den mittelalterlichen Theaterkostümen und von der Art der Schauspieler, sich auf der Bühne zu bewegen, etwas auf die Bilder übergegangen ist. Es würde also zunächst darauf ankommen, die Kostüme, wie sie uns auf unsern Illustrationen entgegentreten, einerseits mit den an ihrem Entstehungsort und in ihrem Entstehungsjahr wirklich getragenen Kostümen, anderseits mit den Trachten zu vergleichen, die auf den durch unsere Ermittlungen festgestellten nächstliegenden Leistungen der bildenden Kunst sich finden.

Kostümfragen.

Aber da zeigt es sich nun alsbald, daß wir in Schwierigkeiten hineingeraten, die wenigstens vorläufig noch beinahe unüberwindlich sind. Wenn wir in unserer methodologischen Einleitung auf die Gefahren hingewiesen haben, die bei der Vergleichung der Theaterbilder mit den Leistungen der bildenden Kunst im Hintergrunde lauern, so muß hier zunächst davon die Rede sein, daß uns für die Feststellung der damals an einem bestimmten Orte und zu einer bestimmten Zeit tatsächlich üblichen Tracht eigentlich jede wissenschaftliche Grundlage fehlt, obwohl ja an modernen kostümgeschichtlichen Werken auch für die Periode des späten Mittelalters kein Mangel ist. Die Zeit, in der wir für unsere Kenntnis der Trachtenentwicklung auf sicheren Boden geraten, hebt eigentlich erst um die Mitte des 16. Jahrhunderts an. Erst um diese Zeit erwacht das Interesse der Menschen dafür, die zeitgenössischen Trachten um ihrer selbst willen so genau wie möglich abzubilden[1]. Für all die vorangehenden Jahrhunderte liegt eine Tendenz solcher Art nur ganz selten vor. Viel zu wenig weisen unsere kostümgeschichtlichen Werke darauf hin, daß sie sich die in Folge solcher Verhältnisse ungeheuer schwierige Arbeit eigentlich gar zu leicht machen, daß sie recht dilettantenhaft alles irgend wie erreichbare Material so gut es geht unkritisch zusammenstoppeln. Auf der einen Seite fehlt es ja nicht an literarischen Aufzeichnungen über Trachten, auch aus älterer Zeit; aber ein ausnahmsweise gewissenhafter Beobachter[2]) hat schon darauf hingewiesen, daß sie schwer verwertbar sind, weil sie einerseits meist zu allgemein gehalten sind,

1) Vgl. das Kapitel „Kostüme“ in der ersten Untersuchung des vorliegenden Buches, bes. Seite 105 ff.

2) Alwin Schultz, Deutsches Leben im 14. und 15. Jahrhundert (Leipzig 1892) S. 284.

als daß wir uns nach ihnen ein sicheres Bild der wirklichen Tracht zu machen vermöchten, und weil sie auf der andern Seite in moralisierenden Angriffen gegen Auswüchse der Tracht zu bestehen pflegen, so daß uns also die eigentlich üblichen Durchschnittkostüme gar nicht durch sie überliefert werden. Wichtiger ist somit das große Material, das in den alten Bildern niedergelegt ist, und kostümgeschichtlich am wichtigsten sind hier naturgemäß die Grabsteine oder sonstigen bildlichen Darstellungen, die uns das Portrait bestimmter Persönlichkeiten nicht nur den Gesichtszügen nach zu überliefern bestimmt sind. Sie haben vor den meisten andern Bildern zunächst den Vorzug, daß man sie in Bezug auf den Ort und die Zeit ihrer Entstehung mit ziemlicher Sicherheit genau bestimmen kann. Dagegen scheint mir auch dieses Material überschätzt zu werden, wenn man sich ihm gegenüber darauf verläßt, daß man es nun allemal wirklich mit dem zu jener Zeit und an jenem Ort allgemein gebräuchlichen Kostüm zu tun habe. Solche Portraits pflegen nur von Persönlichkeiten der höchsten Gesellschaftsschichten, zumal von Angehörigen fürstlicher Häuser, hinterlassen zu werden, und gerade in Bezug auf sie liegt doch die Gefahr vor, daß sie nicht die zu der betreffenden Zeit ortsübliche Tracht getragen, sondern sich irgend wie besonders herausgeputzt haben. Im Anfang des 16. Jahrhunderts können wir diese Neigung auswärtige Moden zu übernehmen sogar bei Bürgern im Einzelnen nachweisen[1]). In zweiter Reihe werden dann die Bilderhandschriften des Mittelalters herangezogen; erstens aber pflegt ihre Datierung und zumal ihre Lokalisierung wohl schwieriger zu sein als das in Bezug auf die Portraits der Fall ist, zweitens ist das Material hier noch weit seltener unverdächtig als dort. Denn gewiß nicht häufig sind im Mittelalter die Fälle, wo es einem Zeichner darauf ankommt, wirklich realistische Bilder aus dem damaligen Leben zu liefern, wie das etwa einmal in dem berühmten sog. Mittelalterlichen Hausbuch der Fall ist; und schon bei der Darstellung von historischen Vorgängen und dergleichen wird man nicht ohne weiteres auf die Kostümtreue der betreffenden Bilder schwören können; noch weniger aber wird man bei den biblischen Darstellungen, die doch den größten Teil des Materials bilden, bloß aus dem Umstande, daß sie keinen Versuch machen, das historische Kostüm der alten Zeiten vorzuführen, sondern sich naiv mit moderner Gewandung zufrieden geben, den Schluß tun dürfen, daß die Leute nun wirklich alle zusammen genau in den Trachten vorgeführt sind, die man in dem Jahr und an dem Ort trug, da der betreffende Zeichner tätig war. Man wird ferner im allgemeinen zwar solche handschriftlichen Zeich-

1) Vgl. das handschriftlich in Braunschweig erhaltene Trachtenbuch der Augsburger Familie Schwarz, s. o. S. 106f.

nungen mehr aus der Tradition herausrücken dürfen, die bei der Herstellung der großen Tafelbilder maßgebend war, aber ganz ohne Beeinflußung durch diese Tradition werden doch auch solche Zeichner nicht geblieben sein, und so fehlen auch hier die Schwierigkeiten nicht völlig, die wir vor allem nicht vergessen dürfen, wenn wir nun auch die eigentlichen Gemälde sowie die Holzschnitt- und Kupferstichleistungen für die Kostümkunde fruchtbar machen wollen. Auch dieses große Material hat sich die Kostümkunde nicht entgehen lassen, aber von einer methodischen Benutzung, von einer Beachtung der komplizierten Verhältnisse, mit denen wir es hier zu tun haben, scheint nirgends die Rede zu sein. Wir sehen dabei ab von dem Umstand, daß die Bestimmung eines Gemäldes nach Zeit und Ort oft noch die größten Schwierigkeiten macht und daß jede der Kunstgeschichte gelingende Neubestimmung eines Bildes berücksichtigt werden muß. Vor allem aber haben wir hier noch weniger das Recht, einfach anzunehmen, daß der Künstler seine Gestalten samt und sonders schlechthin so kleide, wie er sie damals vor Augen sah, daß also etwa ein Bild Roger van der Weydens uns die Brüsseler Kostüme aus der Mitte des 15. Jahrhunderts vorführte. Tatsächlich werden wir allerdings wohl annehmen dürfen, daß der bildende Künstler jener Periode den Gestalten seiner Darstellungen, mochten sie auch einer längst vergangenen Epoche angehören, vielfach die Trachten angelegt hat, die er zu seiner Zeit und an seinem Wirkungsorte vor Augen hatte. Aber schon das brauchen nicht nur die Durchschnittskleider des Alltagslebens gewesen zu sein, im Gegenteil, es liegt eine gewisse Wahrscheinlichkeit für die Annahme vor, daß er Feierkleider, Trachten von festlichen Aufzügen und dergleichen bevorzugt hat, Kostüme also, die im Gegensatz zur fortschreitenden Mode sicherlich vielfach eine gewisse Altertümlichkeit bewahrten und die also unbedingt nicht ohne weiteres als Material für die Feststellung der Normaltracht angesehen werden dürfen, welche zur Zeit der Entstehung des betreffenden Bildes an dem betreffenden Orte getragen wurde. Und vor allen Dingen werden wir darauf gefaßt sein müssen, daß der Maler gern diejenigen Kostüme wählte, die er bei den öffentlichen Darstellungen der heiligen Vorgänge auf dem Marktplatz beobachten konnte, und auch da werden wir gewiß nicht behaupten dürfen, daß dies immer die alltäglichen Kleider der Bürger waren[1]. Aber das ist noch verhältnismäßig einfach. Komplizierend kommt weiter die Abhängigkeit in Betracht, in der der Künstler zu andern Meistern oder Schulen steht. Befindet er sich im Banne einer lokalen Tradition, so können mit den überkommenen Anregungen auch Kostüme einer etwas älteren Epoche in sein Bild übernommen werden;

1) Vgl. darüber unten mehr.

hält er sich für das besondere Bild, um das es sich handelt, an eine fremde, ihm irgendwie bekannt gewordene Darstellung desselben Gegenstandes, so mögen bei dieser Nachbildung auch vollkommen fremde Trachten, Trachten sogar eines ganz andern Landes auf das neue Bild kommen. Weiter kann der Künstler, auch selbst wo keine derartige Abhängigkeit vorhanden ist, aus rein malerischen Gründen bewußt oder unbewußt wenigstens die eine oder andere Gestalt seiner Schöpfung mit einem Gewande ausstatten, das er irgendwo einmal in der Fremde wirklich gesehen oder das sich von der Betrachtung irgend eines ganz andern Bildes her seinem Künstlergedächtnis eingeprägt hat, und schließlich werden wir es gewiß auch nicht für ganz unmöglich halten dürfen, daß der Maler einmal um der künstlerischen Wirkung halber ganz auf die Nachbildung irgend einer Wirklichkeit verzichtet und für die Herstellung eines Gewandes lediglich seine Phantasie in Anspruch genommen hat. Wie wenig also werden wir da hoffen dürfen, in einem Gemälde jener Zeit unmittelbar die Trachten der betreffenden Periode und des betreffenden Ortes vor uns zu haben! Es kann unter solchen Umständen auch nicht Wunder nehmen, daß jene litterarischen Aufzeichnungen über Zeitkostüme mit den Illustrationen, die die gleichzeitigen Bilder liefern, sich meist nicht recht vereinigen lassen wollen. Auf diese Tatsache ist man bereits aufmerksam geworden[1]), aber zu ihrer Erklärung genügt nicht der Hinweis, daß wir aus den litterarischen Notizen nicht ohne weiteres auf die Normaltracht einer Zeit schließen dürfen: die Schuld liegt gewiß noch mehr an jener Uneinheitlichkeit der Bilder, die wir soeben methodologisch zu erklären versucht haben. Das Ergebnis dieser ganzen Betrachtung ist also die Tatsache, daß wir eine wissenschaftliche Kostümkunde für die früheren Jahrhunderte noch nicht besitzen können und gewiß noch lange nicht besitzen werden, daß wir für die in so vielen Fällen brennende Frage: wie war zu der und der Zeit an dem und dem Orte das Kostüm beschaffen? fast niemals eine ausreichende Antwort werden erteilen können, daß wir uns vielmehr bestenfalls mit Einzelheiten zu begnügen haben, die noch dazu keineswegs als völlig sichergestellt gelten dürfen. Eine künftige wissenschaftliche Kostümkunde wird sich auf einer völlig neuen Grundlage aufzubauen haben: auf einer Ineinanderarbeitung kritisch gesichteteter Litteraturnotizen mit denjenigen bildlichen Darstellungen, die wir nicht nur nach Entstehungszeit und -ort vollständig zu bestimmen vermögen, sondern bei denen wir auch die Schulabhängigkeit und sonstige Beeinflussung des Schöpfers sowie ihn selbst mit all seinen formalen Schaffensgrundsätzen genau zu kontrollieren im Stande sind. Die künftige Kostümgeschichte hat somit die gesammte Kunstgeschichte zur Voraussetzung.

1) Alwin Schultz a. a. O. S. 285.

Die Gebärden.

Und kaum hoffnungsvoller liegen die Verhältnisse, wenn wir nun für die Gebärden die nämliche Frage aufwerfen: die Frage nach den wirklichen Bewegungen der Menschen, welche in der Periode lebten, mit deren Theater wir uns zu beschäftigen haben. Im Gegenteil: hier sieht es womöglich noch trüber aus. Freilich, auf jene genau differenzierende lokale und chronologische Betrachtung, wie sie bei den Kostümen nötig ist, kommt es hier nicht an, denn so scharf nach Zeit und Ort wie die Trachten sind die Bewegungen natürlich nicht geschieden. Anderseits aber werden wir uns doch hüten müssen, ohne weiteres die uns allen heute geläufigen Gebärden als die auch damals allgemein üblichen anzusprechen. Sehen wir doch auch noch jetzt, wie die Gestikulation bei den verschiedenen Völkern eine sehr verschiedene sein kann, wie z. B. die Gebärden der Deutschen ganz andere sind wie die der Italiener, ganz abgesehen davon, daß nun weiter auch noch ständische Unterschiede zu machen sind. Und auch innerhalb der Entwicklung eines Volkes tritt allmählich eine Veränderung der Gestikulation ein: das sehen wir, wenn wir die Gebärden der heutigen Italiener so gut es geht mit der Gestikulation den alten Römer zu vergleichen suchen.

Und alle Versuche moderner Forschung, die wirkliche, nicht die künstlerisch verwendete Gestik vergangener Zeiten wieder lebendig zu machen, sind, wie an anderer Stelle dieses Buches[1]) zu zeigen versucht wurde, bisher mißglückt. Vielleicht aber kommen wir auch ganz ohne die Kenntnis der tatsächlichen Gestikulation der hier behandelten Zeit aus: wenn wir nämlich sehen sollten, daß sich die Gebärden unserer Dramenillustrationen von den sonst in der bildenden Kunst üblichen nicht unterscheiden, wenn sich also herausstellen würde, daß die betreffenden Illustratoren weder die Wirklichkeit noch einen etwa existierenden besonderen Stil der Theatergestikulation im Sinne haben, sondern daß sie sich bei der Darstellung der Gebärden in diesen Dramenillustrationen gar nicht anders verhalten, als wenn sie eine beliebige andere, rein bildkünstlerische Aufgabe zu lösen haben.

Wenn wir nun also an den Ulmer „Eunuchus“ herangehen, so ist uns das Eine von vorn herein klar: welche Kleider man zu Ulm im Jahre 1486 allgemein trug und wie man die Hände bewegte, wenn man sich unterhielt, das vermögen wir nicht zu ermitteln. Aber der Schade ist in diesem Falle wirklich nicht groß, denn wenn wir die Eunuchusbilder mit den Darstellungen vergleichen, die der nämliche Künstler im gleichen Jahre für die Drucke von Lirers Schwäbischer Chronik geliefert hat, so zeigt sich in Bezug auf die

1) S. 179.

Haartracht und die Kopfbedeckung, die Kleider, die Mäntel und das Schuhwerk bei Männern wie bei Frauen eine so gut wie völlige Übereinstimmung, eine so völlige, wie man sie bei der gänzlichen Ungleichartigkeit der beiden Aufgaben nur irgendwie erwarten kann. Gerade auf dem Gebiete der Bewegungen ferner erweist sich der Künstler des Ulmer Terenz als ein Meister, der im Modernen so weit fortgeschritten ist, wie um diese Zeit nur wenige in Deutschland. Schon tritt der Zug zur Beobachtung des Individuellen deutlich hervor: auf die typische Art der Sprechgebärde, wie sie in der älteren Illustrationskunst erscheint, auf die Manier, beide Hände beim Sprechen stets in Bewegung zu setzen, ist verzichtet; bald bewegen die Redenden beide Hände, bald nur die eine, wobei das Bestreben sich zeigt, die ruhig bleibende Hand irgendwie sonst zu beschäftigen; bei größerer Lebhaftigkeit der Rede werden die Bewegungen der Hände und Arme weiter ausgreifend. Wir werden aber nicht das Recht haben, hier etwa anzunehmen, der Künstler habe diese mehr naturalistische Art gewählt, weil er auf dem Theater Schauspieler sich so ungezwungen naturalistisch bewegen sah: nicht nur zeigt die Tendenz, eine gewisse Abwechslung dadurch herbeizuführen, daß von zwei sich Unterhaltenden der eine möglichst mit beiden Händen agiert, der andere nur mit einer, die wesentlich zeichnerische Absicht — ein Vergleich mit Lirer, so weit er sich durchführen läßt, macht uns vielmehr besonders deutlich, daß darin nichts speziell Theatralisches vorliegt, daß der Künstler vielmehr die mythischen alten Schwabenhelden aller Zeiten, von denen in der Chronik erzählt wird, genau so naturalistisch agieren läßt wie die Männer und Frauen des Terenz. Als Material für theatergeschichtliche Erkenntnis kommt der ganze Ulmer „Eunuchus" somit nicht in Betracht.

Etwas größer ist unsere Hoffnung beim Straßburger Terenz, wenigstens was die Vollbilder betrifft. Fragen wir zunächst nach der Leistung des anonymen Künstlers, der die erste Ausgabe vom Jahre 1496 hergestellt hat, so vermögen wir hier leider nicht eine andere von ihm herrührende Leistung daneben zu legen; und doch wird sich auch hier wahrscheinlich machen lassen, daß der Künstler, der bei jener sonderbaren Übersetzung des antiken Schauplatzes in den mittelalterlichen unbedingt doch das Theater seiner Zeit im Sinne gehabt haben muß, zunächst bei den Kostümen jedenfalls nicht an die Vorführung der etwa damals in Straßburg im besonderen üblichen Theatertrachten gedacht haben kann. Darauf führt schon die Beobachtung, daß er hie und da Trachten jenes, wie wir eben gesehen haben, ganz untheatralischen Ulmer „Eunuchus" nachgeahmt hat, in erster Reihe natürlich bei den zu dieser Komödie gehörigen Bildern, wo z. B. der Titelheld wieder im Narrengewande auftritt. Andere Kostüme der Straßburger Bilder sind wenn auch zum Teil mit einigen Modifikationen aus dem Lyoner Terenz

übernommen, so z. B. namentlich in der „Andria“ die Mysis mit den eigenartigen überlangen Ärmeln und im „Eunuchus“ der Thraso mit dem eigentümlichen Mantel, der uns weiter unten noch beschäftigen wird. All das weist darauf hin, daß der Künstler nicht etwa eine besondere Straßburger Theatergarderobe im Auge gehabt hat. Einen weiteren Vergleich ermöglicht uns das große, oben S. 320 reproduzierte Bild des Theaters und der Zuschauer: hier sind doch Personen abgebildet, die mit der Vorstellung auf der Bühne nichts zu schaffen haben. Hätte der Künstler also den Trägern der einzelnen terenzischen Rollen besondere, von den gewöhnlichen Trachten abweichende Theaterkostüme anziehen wollen, so müßten die Gewänder dieser Zuschauer sich von denen der Chremes und Parmeno und Thais usw. durchaus unterscheiden. Tatsächlich aber ist das nicht der Fall.[1])

Im Terenz von 1499 zeigen diejenigen Clichés, die Johannes Grüninger zur Ergänzung schadhaft gewordener alter hinzugefügen ließ, keineswegs irgend welche Rücksichtnahme auf eine Übereinstimmung mit den Kostümen der älteren Bilder; im ganzen scheinen diese Trachten einen etwas neumodischen Charakter zu tragen. Jedenfalls aber und mit noch größerer Sicherheit als vorher können wir hier feststellen, daß der neue Zeichner[2]) an theatralische Sonderkostüme jedenfalls nicht gedacht hat, denn neben seine Terenzzeichnungen vermögen wir verschiedene Leistungen seiner Kunst aus der allernächsten Zeit zu legen, und da zeigt sich: die Trachten, die er z. B. im Jahre 1499 den Helden des Vergil, im folgenden Jahre den Gestalten des Hugo Schapler und der Königstochter aus Frankreich angetan hat, sind genau die gleichen, mit denen er hier den Davus und den Simo und andere terenzische Figuren ausgestattet hat. Ja, einige von den Bildern, die 1499 als Gestalten der antiken Lustspiele auftreten müssen, sind schon 1498 für den bei Grüninger erschienenen Horaz verwendet worden. Auch diese Trachtendarstellungen sind also rein bildkünstlerisch oder naturalistisch und liefern jedenfalls keine besondere theatergeschichtliche Ausbeute. Noch weniger haben, wie sich das wohl von vorn herein annehmen ließ, die Gebärden der beiden Straßburger Terenzausgaben besondere theatralische Bedeutung. Sowohl auf den Clichés wie auf den

1) Auffallend ist es höchstens, daß die eine unten links stehende Frau den Hennin trägt, jenen übergroßen, spitzen, aus Frankreich stammenden Hut, der damals wohl auch in Deutschland aus der Mode zu kommen anfing, während auf den Vollbildern und den einzelnen Clichés keine einzige Frauengestalt mit diesem Hut versehen ist. Indessen hatte sich ja gezeigt (vgl. o. S. 321), daß wir diese Frau nicht zu den Zuschauern, sondern im Gegenteil zu den Schauspielern zu rechnen haben; auch hier ist also der gesuchte Gegensatz zwischen Schauspieler- und Zuschauertrachten nicht vorhanden.

2) In meinen Notizen hab ich mir seinen Namen notiert: Johannes Curti; aber meine Quelle vermag ich leider nicht mehr anzugeben.

Vollbildern zeigen sie bei dem Künstler des Jahres 1496 die typische Redegebärde der durchschnittlichen Illustrationskunst des Mittelalters: das Sprechen mit beiden Händen; eine gelegentliche Abweichung in der Weise, daß nur eine Hand agiert und die andere etwa den Hut oder den Schwertgriff faßt, ist vermutlich auf zufällige Anlehnung an die Ulmer oder die Lyoner Vorbilder zu erklären.[1] Diese Redebewegungen sind denn auch keine andern als die, die wir auf dem Titelbild die im Zuschauerraum versammelten und mit einander plaudernden Herren und Damen machen sehen. — Die neuen Clichés, die Grüninger für die Ausgabe von 1499 herstellen ließ, weichen noch weniger von dieser normalen Art ab.

Endlich ist auch im Baseler Terenz nichts davon zu spüren, daß der Künstler für Kostüme oder Gestikulation besondere theatralische Verhältnisse berücksichtigt hätte. Die Tracht, die die terenzischen Gestalten hier aufweisen, ist im ganzen durchaus dieselbe, die wir in den von dem gleichen Künstler herrührenden Zeichnungen zum „Ritter vom Thurn" finden; hier und da lehnt der Baseler Meister sich auch ziemlich eng an die Tracht des Ulmer „Eunuchus" an, aber auch das spricht ja von vorn herein eher gegen als für die Möglichkeit, daß wir es mit der Nachbildung einer wirklich vorhandenen Theatergarderobe zu tun hätten. Das Narrengewand trägt der Eunuch hier übrigens nicht. In den Bewegungen endlich finden wir hier wieder den naturalistischen Zug, der der modernen Kunstentwicklung entspricht — stärker noch, wie mir scheint, als im „Ritter vom Thurn" und ungezwungener noch als in dem Ulmer Vorbild, von dem der Baseler Meister doch gerade hier sichtlich gelernt hat. Die individualisierende Gebärde und ihre zeichnerische Verwertung sind hier aus einer gewissen Starrheit fast völlig erlöst, die auf den Ulmer Bildern immerhin noch zu finden gewesen war. Aber nichts spricht dafür, daß wir hier an etwas spezifisch Theatralisches zu denken hätten. Auffallend ist es, wie in dem Bilde zur „Andria" I, 5 Mysis die Hände über der Brust gekreuzt hält, ohne daß wir das mit den ihr vom Dichter in den Mund gelegten Worten irgendwie zusammen bringen könnten. Es ist die typisch malerische und zeichnerische Devotionsbewegung, wie sie vor allen Dingen aus den zahlreichen Verkündigung- und Marienkrönungsbildern jener Jahrhunderte uns entgegentritt, und tatsächlich hat die ganze Haltung der Mysis, wie die Stellung des hinzueilenden Ritters eine so ausgesprochene Ähnlichkeit mit der Haltung

1) Auf dem Vollbild der „Andria" kommt hier einmal ausnahmsweise eine Bewegung vor, die den Affekt des Schmerzes zum Ausdruck bringt: bei der Darstellung der Titelheldin, die wir hier auf dem Schmerzenslager vor uns sehen, während sie bei Terenz hinter der Szene bleibt. Die Gebärde besteht in einem Hochheben beider Arme an den Seiten des Kopfes, ohne daß sich die Hände einander nähern; vermutlich auch eine Anpassung an die Leidgesten des Lyoner Terenz (vgl. u. S. 410.)

der Maria und des Engels auf den Annunziationen, daß es höchst wahrscheinlich ist: der Baseler Meister hat sich hier bewußt oder unbewußt in der Komposition an irgend ein Verkündigungsbild gehalten. Auch daran sehen wir: er steht durchaus mit seiner Leistung in rein bildkünstlerischen, kaum in theatralischen Zusammenhängen.

So bleibt schließlich lediglich der Lyoner Terenz vom Jahre 1493 übrig, und bei ihm hatte die Entstehungsgeschichte uns am meisten Hoffnung darauf gemacht, daß wir wirkliche Theaterelemente in seinen Bildern finden werden. Die Untersuchung ist hier zunächst besonders durch den Umstand erschwert, daß wir nur ganz allgemein die Schule des unbekannten Meisters bestimmen konnten, aber nicht in der Lage sind, andere Leistungen von seiner Hand vergleichend neben seine Szenenbilder zu legen. Anderseits aber sind wir imstande, das Untersuchungsmaterial hier wesentlich durch den Hinweis auf bisher unbenutztes Material zu erweitern, das auch außerhalb unseres Zusammenhanges betrachtet seine theatergeschichtliche Bedeutung besitzt. Es handelt sich bei den Darstellungen, die wir im Auge haben, um

Lebende Bilder.

Die lebenden Bilder des 15. und 16. Jahrhunderts im Zusammenhange mit der Theatergeschichte eingehend betrachtet zu haben, ist ein Verdienst der „Histoire du théatre“ von G. Bapst, die bei uns in Deutschland entschieden zu wenig beachtet worden ist. Freilich bezieht sich dieses Werk im Grunde nur auf die Geschichte des französischen Theaters, und so sind denn wesentlich auch nur die lebenden Bilder Frankreichs berücksichtigt worden: es wird uns auch wenig mehr geboten als eine fleißige und mühselige Zusammenstellung des an verstreuten und uns in Deutschland vielfach unzugänglichen Orten gedruckten archivalischen Materials; mehr um eine Gesamtgeschichte als um theatergeschichtliche Ausbeutung handelt es sich und vor allem mehr um eine Geschichte der Fürsteneinzüge überhaupt, bei denen unter anderm auch die lebenden Bilder vorgeführt zu werden pflegten, als um eine konsequente Beschränkung auf dieses speziell theatergeschichtliche Material.[1]) Trotzdem müssen wir für die hier gegebene Anregung dankbar sein; es fehlt nun leider freilich an Beiträgen der gleichzeitigen bildenden Kunst zu der Überlieferung dieser lebenden

1) Eine rein bibliographische Zusammenstellung der Fürsteneinzüge bei Vinet-Dehaines, Fêtes et marches historiques en Belgique (Société des Sciences . . de Lille V, 1) Lille 1895, bietet so gut wie nichts. Die Notizen bei Petit de Julleville, Les mystères 2 (Paris 1880), S. 186 ff, beziehen sich vor allem auf die „Mystères mimés“ im eigentlichen Frankreich. Immerhin hat Julleville (vgl auch 1, S. 196—200) offenbar auch Bapst die Anregung zu seiner genaueren Darstellung gegeben.

Bilder, und unsern Vorstellungen von ihnen mangelt es wenigstens für die ältere Zeit an Sicherheit und an Anschaulichkeit. Die ältesten Zeichnungen dieser Art, die bisher bekannt sind, liegen in einem großen Holzschnittwerk vor, das 1515 in Paris erschien und uns den im vorhergehenden Jahre erfolgten Einzug Karls V. in Brügge samt den damals vorgeführten lebenden Bildern in reizvollen Darstellungen zeigt. Diese Bilder aber gehören schon einer Übergangszeit an; Bapst hat sie beschrieben[1]), indem er diese niederländischen Leistungen etwas mühsam zur Erläuterung seiner Darstellung der französischen Verhältnisse heranzieht. Nach älteren Bildern, die den gleichen Stoff behandeln, zumal nach Zeichnungen ist bisher vergeblich gesucht worden; auch die Illustratoren der Froissart-Handschriften, denen wir Einblicke in so viele Kulturgebiete jener Zeit verdanken, lassen die hierher gehörigen Berichte des Chronisten ohne bildliche Erläuterung. So mag der Hinweis auf eine Handschrift des 15. Jahrhunderts schon an sich willkommen sein, weil sie in reicher Fülle das bisher Vermißte bietet; für unsern Zusammenhang hat sie eine besondere Bedeutung dadurch, daß es sich um die westlichen Niederlande und um die 90er Jahre des 15. Jahrhunderts handelt, um den Ort und die Zeit also, die für unsern Lyoner Terenzillustrator in Betracht kommt.

Die Handschrift 78 D 5 des königlichen Kupferstichkabinetts zu Berlin ist in einen schönen braunen Lederband gekleidet und umfaßt 62 Blätter in Folio, Bilder und Text. Die Einrichtung ist fast durchgehend die, daß wir rechts eine farbige Zeichnung sehen — denn auch diese Eigenschaft haben die hier behandelten Bilder vor den bisher bekannten Darstellungen voraus — während links der dazu gehörige erläuternde Text handschriftlich in lateinischer Sprache zu lesen ist. Das ganze Werk ist bestimmt, den feierlichen Einzug zu verewigen, den die junge spanische Prinzessin Johanna, die Gattin von Kaiser Maximilians einzigem Sohne Philipp dem Schönen, späterhin die Mutter Kaiser Karls V., im Jahre 1496 zu Brüssel gehalten hat, jene Johanna, der der heißgeliebte Gatte ein Jahrzehnt später durch den Tod entrissen wurde und die seitdem den schaurigen Beinamen „die Wahnsinnige" durch die Weltgeschichte schleppt. Damals lebte sie in den Honigmonden der jungen Ehe, und die flandrischen und brabantischen Städte mühten sich um die Wette, die junge Herrscherin unter Aufbietung des größten Pompes in ihren Mauern zu begrüßen, um auf solche Weise einmal den geheimen Gegensatz des Landes zum Herrscherhause zu übertünchen und anderseits der unbeschreiblich quellenden Festesfreude der Bewohner entgegen zu kommen. Der unbekannte

1) a. a. O. S. 111. Er weiß übrigens nicht, daß es einen im Jahre 1850 in Brügge erschienenen Neudruck des sehr selten gewordenen Originals gibt.

Berichterstatter der Berliner Handschrift meldet im Eingange (Fol. 2) das Folgende: *Qvo Egregios animos nouitatumque cupidos quam exertis brachijs pronis affectibus patulisque ymmo effusis precordijs insignis Bruxellarum ducatus brabantie opidi ciues quinto ydus decembris anni nonagesimi sexti in occursum serenissimi Johanne gloriosissimi Fernandi hyspanie Castillie etc. regis Illustrissimi Philippi archiducis Austrie Romanorum regis Maximiliani semper augusti filii coniugis vtpote eorum principis ac domine desideratissime prodiere quamque sincerissimis votis festiuis applausibus profusis gaudiis Jocundum eius suorumque aduentum excepere, minime lateat hoc in libello summis quasi labris sollicite depictas effigies intuenti viderit vbi et pro subscriptis titulis seu argumentis qui ordine quo cuiusque officij dignitatisue prosilierint denique figuris, quas personagias vocamus quid scenis operam dantes tropologes pretenderint quo et benignissima hera devotos sue excellentie ciues foueat congratulansque inspector sine denti si quid negligentie precipitior affectus admiserit suppleat liquide patebit.*

Man konkurrierte vor allem mit Antwerpen, wo Johannas Einzug schon am 19. September stattgefunden hatte. Der Chronist Jean Molinet berichtet darüber[1]: *Icelle très illustre dame et vertueuse . . . la plus richement aornée que jamais fut paravant venue ès pays de monseigneur l'archiduc, estait montée sur une mule à la mode d'Espaigne, ayant le chief découvert, estoit accompaignée de seizes nobles dames et une matrone qui, vestues de drap d'or, la suivoient, montées de parelle sorte; avoit paiges accoustrez de riches parurures . . . . Plusieurs histoires par personnaiges furent faictes par ceulx de la ville, qui long seroient à les réciter . . . icelle très excellente dame estoit habituée de drap d'or, estoffée de pierreries tant précieuses et riches . . .*

Ganz kurz ohne irgend welche Einzelschilderungen handelt Molinet dann auch von Johannas Einzug in Brüssel, indem er erzählt, daß dazu auch *madame Marguerite d'Autrice, sa belle-soeur*, Kaiser Maxens Tochter, übrigens eine geborene Brüsselerin, herbei geeilt sei. Wenn wir dann die zu fol. 31 unserer Handschrift gehörige Darstellung ansehen, wo die Fürstin und hinter ihr eine zweite Dame auf Maultieren reitend und von einer glänzend ausgestatteten Gilde eskortiert dargestellt sind, so entspricht das durchaus diesen Molinetschen Schilderungen. Anderweitige genaue Nachrichten über den Brüsseler Einzug werden sich schwerlich auffinden lassen, da die älteren Brüsseler Archivalien im Jahre 1695 beim Bombardement der Stadt zugrunde gegangen sind. Zufällig haben sich ein paar Auszüge aus den alten städtischen Rechnungen erhalten, die sich jemand privatim im Jahre 1628 angelegt hat, und hier heißt es zum

1) Molinet, Chroniques ed. Buchon (Paris 1828) 5, S. 62.

Jahre 1497 [1]): *Item Wordt verhaelt den cost ghedaen ter incomste van vrouwe Johannen, der cronincx dochter van Spaignen, die binnen deser statt quam, des vrydachs avondt, opten neghensten dach van de maendt van decembri int jaer 1496.*

Abb. 60. Brüsseler Einzug: der *histrio.*

Auf den ersten 29 Blättern der Handschrift sind uns nun die Aufzüge vorgeführt, die vor jener Gruppe der Herrscherin einher-

1) Vgl. Galeslot: Compte rendue des séances de la commission royale d'histoire 3. série, tom. 9 (Bruxelles 1867), p. 493.

schritten; auch abgesehen von der Vorführung der damaligen Gildentrachten enthalten diese Bilder allerlei Merkwürdigkeiten, die zumal im volkskundlichen Interesse eine genauere Untersuchung wohl verdienten: da produzieren sich vier musikalische Narren; dann kommt (Abb. 60, s. S. 367) ein *histrio,* ein Mann in langem rotem Kittel mit einem Federhut auf, mit einem Knüppel unter dem Gurt und einem andern in den Händen, hinter dem fünf Straßenbuben neckend und spottend einherziehen[1]). Weiter folgen wilde Männer mit einer Mohrin, ein Narr, der sehr possierlich hinten auf einem alten Pferde hockt (Abb. 61, s. S. 369); weiter (Abb. 62, s. S. 371) ein sehr merkwürdiger Aufzug (zu fol. 16): *Hoc scemate Representantur quidam qui traha vecti faciesque tecti diuersis musis artis sue acceptissimam armoniam compegerunt;* fünf seltsame Gestalten, man weiß nicht, sind es Männer oder Frauen mit eigentümlichen dudelsackartigen Musikinstrumenten in den Händen und mit dunkeln spitznasigen Masken vor dem Gesicht sitzen in einer Art Schlitten, und auf dem Gaul, der ihn zieht, zeigt sich eine sechste ähnliche Gestalt. All das aber sind für uns nur Nebensachen, die Hauptsache beginnt auf Fol. 32, und hier meldet der Berichterstatter das Folgende: *Sequuntur effigies seu scemata figurarum quas personagias vocamus in scenis seu eleuatis et clausis esschaufaudis In conis vicorum locatarum qui pretereuntium cum oportunitate tum requesta cortinis ad hoc aptatis nunc velabantur nunc patebant obtutibus que nedum gestorum congrua fictione ac mirabili pomposoque apparatu quam optime condecentis tropologie (vt patebit) applicatione cunctorum, litterarumque precipue, animos oblectauere.* Und nun folgen 27 Blätter, deren jedes das Bild eines Theatergerüstes zeigt.

Über die Art der Einrichtung dieser Bühnen mit den Inschriften, die sie tragen, mit dem Vorhang, der sie verschließt, wird weiter unten ausführlich die Rede sein; für den allgemeinen Eindruck wird zunächst ein Blick auf die verschiedenen Reproduktionen aus unserm Kodex genügen, die wir weiterhin liefern. An dieser Stelle wird vielmehr zuerst darauf hingewiesen werden müssen, daß wir diese Schaugerüste nicht etwa nur deswegen in nächste Beziehung zum wirklichen Theater setzen, weil sie tatsächlich einen der modernen Bühne durchaus entsprechenden Anblick bieten — das würde vielmehr eher umgekehrt zur Vorsicht mahnen, weil es sich ja um etwas handelt, was von dem sonst uns bekannten mittelalterlichen Theater durchaus abweicht; wir vermögen vielmehr

1) zu fol. 12: *Hoc scemate representatur histrio quidam qui partim lunatico cerebro correptus populo frequentem risum extorquere sueuit hic quod nec dii dedignantur suomodulo affectum pium kyrieleyson kyriel. alta voce ingeminans Illustrissime domine cui allusere prata virencia queque prodidit.* — Ob die Pfeife auf Abb. 61, die natürlich keine Tabakspfeife sein kann, nachträglich auf das Bild gekommen ist, wage ich nicht zu entscheiden.

den Zusammenhang dieser Darstellungen lebender Bilder und wirklich theatralischer Vorstellungen kulturgeschichtlich nachzuweisen. Ähnliche Bühnengerüste wurden in jenem Grenzgebiete zwischen Holland und Frankreich offenbar nicht nur auf der Straße, sondern

Abb. 61. Brüsseler Einzug: der Narr zu Pferde.

auch in den großen Festsälen aufgeschlagen, und nicht nur unbewegliche Bilder wurden auf ihnen vorgeführt, sondern auch ganze Pantomimen, die einen vollständig dramatischen Charakter haben. So erzählt uns der Chronist Olivier de la Marche von dem prunkvollen Feste, das Adolf von Cleve 1453 für Philipp den Guten von

Burgund in Lille veranstaltet hat. Zu den vielen Vorführungen eines überraffinierten Luxus, die hier während des Mahles geboten wurden, gehört auch die Aufführung einer Pantomime, deren Gegenstand Jasons Heldentaten sind. Sie wird wie unsere lebenden Bilder *personage* genannt, obwohl es sich, wie aus der hier folgenden Schilderung ihrer ersten Abteilung hervorgeht, um ein wirkliches Stück, wenn auch nur ein Stück ohne Worte handelt, das der Chronist an anderer Stelle denn auch geradezu als *mistère* bezeichnet:[1]) *et tantost apres sonérent, moult-haut, quatre clairons, et firent une joyeuse bature. Ces clairons estoyent derrière une courtine verde, tendue sur une grande bourd faict au bout de la sale. Quand leur bateure finit, soudainement fut tiree la courtine: et là fut veu, sur ledict hourd, une personnage de Jason, armé de toutes armes: qui se promenoit en celle place, regardant au tour de luy, comme s'il fust venu en terre estrange. Puis s'agenouilla, et regarda vers le ciel: et lisit un brief que Medee luy avoit bailleé, quand il se partit d'elle, pour la Toison d'or conquerre: et, à son relever, il veit venir contre luy, grands et horribles beufs, qui luy vindrent courir sus . . . . . et à tant fut la courtine retiree: et cessa ce mistère, pour celle fois.* Ebenso werden zu Brügge 1468 bei der Hochzeit Karl des Kühnen mit Margarethe von York die Taten des Hercules aufgeführt. Bei andern Gelegenheiten handelt es sich zwar wieder wie in unserer Brüsseler Handschrift um auf der Straße an den verschiedenen Ecken aufgestellte Schaugerüste mit lebenden Bildern, aber sie stehen nicht wie hier unter einander in keinem Zusammenhang, sondern stellen nacheinander die einzelnen Szenen eines Gesamtherganges dar, so daß auf diese Art schließlich doch ein stummes Drama zustande kommt. Ja, es findet sich, daß man diese Szenen nicht auf einzelne Schaugerüste verteilt, sondern sie ohne Unterbrechung hinter einander auf einer ganz ungewöhnlich langen Bühne zur Darstellung bringt; Ansätze dazu sind auch auf den Brüsseler Bildern vorhanden, anderwärts aber konnte auf solche Weise die ganze Passion oder auch ein Totentanz wie eine Art dramatisches Relief dem Auge der einziehenden Fürstlichkeiten dargeboten werden. Wieder anderwärts kommt es vor, daß aus dem lebenden Bild eine Person sich von den übrigen löst, hervortritt und eine Ansprache hält: Beispiele dafür finden wir auf den Brügger Bildern des Jahres 1515[2]). Endlich zeigt sich die Verwandtschaft zwischen diesen lebenden Bildern und wirklich dramatischen Aufführungen auch darin, daß bei manchen Fürsteneinzügen neben jenen wortlosen Vorführungen auch wirkliche Dramen auf der Straße aufgeführt werden; eine andere Verbindung zwischen

1) Nouvelle Collection des mémoires pour servir à l'Histoire de France par Michaud et Poujoulat, 3 (Paris 1837), p. 482 ff.

2) Ein allerdings bedeutend späteres Beispiel aus Brüssel bei Creizenach 3, S. 464.

beiden theatralischen Formen ist schließlich im 16. Jahrhundert in den großen Aufführungen der niederländischen Rederijkers gefunden, wo man im Laufe der Handlung den Vorhang im Hintergrunde des

Abb. 62. Brüsseler Einzug: maskierte Musikanten (vgl. S. 368).

Schauspiels aufzuziehen und eine *Vertooning* zu zeigen pflegte, ein Bild, das auch aus lebenden Personen bestehen konnte.[1])

Alle die Einzüge, denen das hier verwendete Material entnommen ist, haben sich auf niederländischem und französischem

1) Creizenach 3, S. 457.

Boden abgespielt, richtiger gesagt wohl auf nordfranzösischem, denn bei den entsprechenden Festlichkeiten des südlichen Frankreichs treffen wir die uns hier interessierenden Veranstaltungen entweder gar nicht[1]) oder nur in spärlicheren, offenbar von Norden her übernommenen Resten. Nach dem eigentlichen Deutschland ist die ganze Sitte offenbar überhaupt nicht übernommen worden; wir besitzen zwar auch hier nicht wenige Schilderungen von Fürsteneinzügen im 14. und 15. Jahrhundert[2]), und auch hier ging ein solcher fürstlicher Besuch den städtischen Behörden gehörig an den Geldbeutel; aber man begnügte sich meist mit einem einfacheren Ehrengeleit und legte das Geld lieber in anders gearteten Genüssen: in Nahrungsmitteln nämlich oder Schmuckgegenständen an[3]). Anders endlich in Italien, wo die fürstlichen Einzüge in dem festesfrohen Leben der Renaissancezeit wieder eine besonders wichtige Rolle spielten[4]). In mancher Beziehung scheinen die Festeskünstler hier und dort in jener nördlichen französisch-niederländischen Sphäre in geistigem Konnex zu stehen, und der Zug zum Drama macht sich hier wie dort geltend. Aber während die ruhigere Natur des Nordens ihn zu festen Bildern erstarren läßt, bleibt er hier im Süden in wirklich lebendiger Bewegung: die Teilnehmer des Einzuges selber stellen, indem sie durch die Straßen ziehen, gewissermaßen einzelne Szenen von Theaterstücken vor; das Prachtstück dieses durch die Gassen fließenden theatralischen Lebens sind die *trionfi*, von deren Bedeutung für die Renaissancekultur hier nicht erst die Rede zu sein braucht. Eine Sonderstellung nimmt Venedig ein, wo die Natur der Straßen jene Bewegtheit ausschloß; hier stellt man auf den Hinterteilen der bei der Einholung durch die Kanäle fahrenden Schiffe feste lebende Bilder dar.[5]) Diese Bilder aber unterscheiden sich von den uns interessierenden doch gerade in dem wesentlichen Punkte: daß sie nämlich im Sinne des mittelalterlichen Theaters von allen Seiten her sichtbar sind, während die lebenden Bilder auf den niederländisch-französischen Schau-

1) So ist z. B. in der ausführlichen Schilderung, die wir von dem Einzuge Karls VIII. an einer uns für unsern allgemeineren Zusammenhang besonders interessierenden Stelle: zu Lyon im Jahre 1495 besitzen (Godofroy, Le cérémoniel français I, Paris 1649, S. 685), von der Vorführung lebender Bilder auf der Straße nicht die Rede.

2) Vgl. die Zusammenstellungen bei Alwin Schultz S. 449 ff.

3) Auf dem Konstanzer Konzil sind gelegentlich lebende Bilder vorgeführt worden: aber das ist ein internationaler Kongreß, und die Vorführenden sind keine Deutschen. Vgl. A. Springer in den Mitteilungen der Zentralkommission zur Erforschung und Erhaltung der Baudenkmäler . . 1860, S. 125 ff.

4) Vgl. besonders Burckhardt, Kultur der Renaissance, 7. Aufl. 2, S. 136 ff., ferner z. B. Kristeller, Mantegna, Leipzig 1902, S. 300 ff.

5) Vgl. außer dem bei Burckhardt angeführten Material besonders den interessanten Bericht über den Einzug, den die Königin von Cypern 1490 in Venedig hielt: bei Lünig, Theatrum ceremoniale (1719 ff.) S. 33.

gerüsten im Stile der modernen Bühne nur von einer Seite her sich betrachten lassen und den Anblick wirklicher Bilder gewähren. Jene venetianischen Vorführungen erinnern mehr an die im ganzen Mittelalter üblichen theatralischen Darbietungen auf den durch die

Abb. 63. Brüsseler Lebende Bilder: Judith und Holofernes.

Straßen fahrenden Wagen, wie diese übrigens auch in den Niederlanden keineswegs fehlen.

Welches Land nun Anspruch auf den Ruhm hat, diese modernen lebenden Bilder zuerst hervorgebracht zu haben, soll hier nicht

untersucht werden, um so weniger als jenen Zusammenstellungen über die Geschichte der Einzüge in Frankreich eine gleiche Sammlung für die Niederlande sich nicht an die Seite stellen läßt[1]); in Paris ist eine derartige Veranstaltung zum ersten Mal im Jahre 1389 bei dem Einzug der Königin Isabeau belegt. Daß Künstler aus Cambrai sich gelegentlich im Jahre 1439 in Gent, also auf flandrischem Boden einen Preis für ihre *jeux de personnages* holen[2]), ist natürlich noch kein Beweis für die Priorität der französischen Leistungen; vielleicht ist der burgundische Hof der eigentliche Erfindungsort und hat nach Osten und nach Westen seinen Einfluß ausgeübt. Jedenfalls aber sehen wir diese neue Kunst alsbald in den Niederlanden eifrig in Pflege genommen und zu der Eigenart heimischer Kunstübung in die engste Beziehung gesetzt. Die halb literarische, halb malerische Aufgabe, die hier gestellt war, mußte ein Land besonders reizen, das auf beiden Kunstgebieten rastlos sich zu betätigen bemüht war.

Die literarischen Väter oder Pflegeväter der Personagia sind die Rederijkers. Hier ist nicht der Platz, sie genauer zu charakterisieren oder gar auf ihre Geschichte im einzelnen einzugehen; der öfter versuchte Vergleich dieser niederländischen Rederijkers mit den deutschen Meistersingern liegt in unserm theatergeschichtlichen Zusammenhange besonders nahe; eindringlich aber müssen gerade hier auch die Unterschiede hervorgehoben werden. Dabei haben wir nicht sowohl die Verschiedenheit der finanziellen Hilfsmittel zu betonen, die sich bei der Vergleichung der holländischen Vertreter bürgerlicher Poesie mit ihren deutschen Kollegen ergibt, als den Umstand, daß die Rederijkers geradezu vom Drama ausgehen, während die Meistersinger erst ganz spät, nachdem ihr Hauptgebiet, die Lyrik und die lyrische Epik, wesentlich abgewirtschaftet ist, sich zu dramatischer Betätigung aufraffen. Sonst aber gibt es nicht wenige Ähnlichkeiten zwischen beiden, die auch für die Erläuterung derjenigen Leistung in Betracht kommen, mit der wir es hier zu tun haben: hier wie dort ein ausgesprochener Zug zur Lehrhaftigkeit; hier wie dort ein entschiedener Mangel an Verständnis für alles Nichtbürgerliche bei aller löblichen Neigung, den Horizont zu erweitern; hier wie dort endlich als stimulans aller Kunstübung der Wettbewerb. Gerade in letzterer Hinsicht sind wir um die Zeit, von der wir reden, in die eigentliche Glanzperiode der Rederijkers eingetreten: im Mai des gleichen Jahres 1496, in welches unsere Brüsseler Vorführungen gehören, hatte in Antwerpen das erste berühmt gewordene *Landjuweel*, der erste große dramatische Wettkampf der verschiedenen Städte und der in ihnen ansässigen Rhetorikerkammern, stattgefunden. Gerade damals inter-

1) Doch. s. oben S. 361 die Schrift von Dehaines.

2) Creizenach 1^2, S. 404 Anm. 2.

essierten sich auch Nichtbürger besonders für die Leistungen der Rederijkers; Fürsten und Prinzen traten in ihre Kammern ein, und Philipp der Schöne selbst hatte im Jahre 1493 einen großen Zentralisierungsversuch für die Kammern des ganzen Landes gemacht,

Abb. 64. Brüsseler Lebende Bilder: Tobias und Sara.

indem er Gent zum Vorort erklärte. Man dachte nun freilich nicht daran, die Verordnungen der Genter zu respektieren, und mit am wenigsten gewiß in Brüssel, dessen vornehmste Kammer im Gegensatz zu den Blumennamen, die man anderwärts meist gewählt hatte, die rein literarische Bezeichnung *Het Boek* führte.

Wie die Vertreter der Dichtkunst in den Kammern der Rederijkers, so haben sich, mit einer noch größeren praktischen Bedeutung natürlich, die Vertreter der Malerei in den St. Lukasgilden zusammengetan. So wenig wie von der Geschichte und den Einrichtungen der Rederijkers soll hier von der Entwicklung und von den Institutionen dieser Künstlergilden die Rede sein, denen ein zusammenfassendes Werk, wie es scheint, bisher noch nicht gewidmet ist.[1]) Hier kommt es für uns vor allem darauf an zu betonen, daß nicht etwa nur die Großmeister der Malerei, sondern auch die kleinen Leute bis zu den Handlangern herunter diesen Gilden angehören konnten und daß gerade sie für die Dekorationsmalereien und die ähnlichen Aufgaben, um die es sich in unserm Zusammenhange handelt, besonders in Betracht kamen.[2]) Daß in unsern Brüsseler Festlichkeiten die St. Lukasgilde ihre Hand im Spiele gehabt hat, ist zwar nicht durch ein äußeres Zeugnis verbürgt, ein inneres unserer Handschrift spricht aber dafür um so vernehmlicher: das letzte Schaugerüst, das einzige, das aus allen andern Zusammenhängen herausfallend dem Kreise spezifisch christlicher Vorstellungen entnommen ist, stellt den Schutzpatron der Gilde, den heiligen Lukas dar, wie er die Madonna mit dem Kinde abkonterfeit: hier hat sich die Gilde offenbar selbst ein Denkmal ihrer Teilnahme an den Festesvorbereitungen gesetzt. Im Übrigen fehlt es aber auch sonst nicht an Zeugnissen dafür, daß die Rederijkers mit den Lukasgilden für ihre Veranstaltungen sich zusammentaten; ausdrücklich ist es uns z. B. für Antwerpen bezeugt, wo ein besonders siegreicher Bund zwischen beiden im Jahre 1480 geschlossen wurde[3]); von einem außerordentlich interessanten Fall, in welchem wir einen der berühmtesten Maler des 15. Jahrhunderts in der Gesellschaft der Rederijkers treffen werden, soll alsbald die Rede sein, und noch mehr als hundert Jahre später finden wir in Karl van Mander einen Künstler, der die Funktionen des Dekorationsmalers und des Dramendichters vereinigt.[4]) Übrigens pflegten auch in Frankreich zu jenen festlichen Einzügen, von denen früher die Rede war, stets die hervorragendsten Künstler der betreffenden Stadt herangezogen zu werden; die berühmtesten Namen der damaligen französischen Kunst, Foucquet und Jehan Perréal, werden wiederholt in solchem Zusammenhange genannt; bei den

1) Ein typisches Bild gewinnt man etwa aus den Zusammenstellungen von Kasteele, Keuren 1441—74. . . et autres documents inédits concernents la gilde de St. Luc de Brugges. Brügge 1867.

2) Derartige Nachweise für Gent und Haarlem bei Crowe und Cavalcaselle, Geschichte der alten niederl. Malerei, deutsch von Springer (1875), S. 199, 204 ff.

3) Vgl. Stecher, Histoire de la Litterature Néerlandaise en Belgique (Bruxelles 1886), S. 186.

4) Vgl. Plettinck, Karl van Mander (Gent 1896).

burgundischen Festen ist es nicht anders: zu jener Hochzeit Karl des Kühnen zu Brügge im Jahre 1468 wurden viele Maler aus Tournai, Brüssel, Antwerpen und andern Städten der Niederlande beschäftigt.[1]) Der berühmteste von ihnen ist Hugo van der Goes,

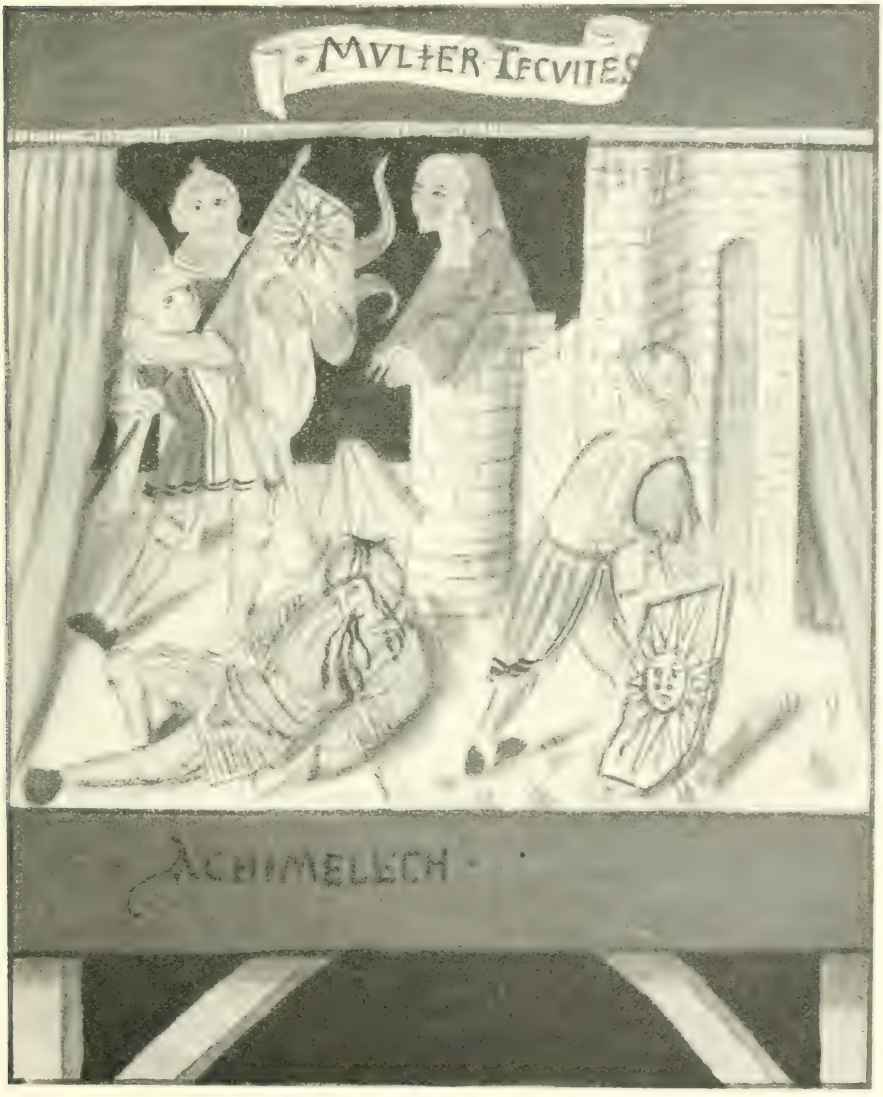


Abb. 65. Brüsseler Lebende Bilder: Abimelech durch einen Steinwurf getötet (vgl. S. 382).

der im Jahre 1482 in noch jugendlichem Alter geistesgestört in der Zelle eines Klosters bei Brüssel gestorben ist; in seiner Blütezeit

1) Wir wissen das aus den erhaltenen Rechnungen, die am vollständigsten veröffentlicht sind bei Busscher, Recherche sur les peinteurs gantois (1853), S. 100ff; vgl. auch Michiels, Histoire de la peinture flamande, 2. éd. 3 (Paris 1866), S. 350ff.

war er Dechant der St. Lukasgilde zu Gent. Gerade er aber hat nicht bloß bei Gelegenheit jenes burgundischen Hochzeitsfestes seinen Pinsel in den Dienst der dramatischen Festmalereien stellen müssen; die Genter Stadtrechnungen bezeugen vielmehr, daß man ihn auch später immer wieder bei derartigen Gelegenheiten mit Aufträgen bedacht hat, und er ist der eben schon erwähnte Künstler, für den die Verbindung mit den Rederijkers direkt bezeugt ist[1]. Das mag uns besonders interessieren, weil wir hier nicht bei den archivalischen Ermittlungen stehen zu bleiben brauchen, sondern weil wir hier einmal an eine Stelle kommen, an der wir den Zusammenhang zwischen Theater und bildender Kunst direkt beachten können. Freilich zunächst nur in der Weise, daß wir den Einfluß des Theaters auf des Meisters Gemälden zu studieren vermögen. Ein glänzender Beweis für diesen Einfluß scheint mir zunächst das in neuerer Zeit vom Berliner Museum erworbene Bild, die Anbetung der Hirten. Hier sehen wir, genau wie auf den Schaugerüsten der Brüsseler Handschrift, am rechten und am linken Bildrande einen zurückgezogenen Vorhang, der hier nur dadurch etwas mehr ins Bildkünstlerische gezogen wird, daß an jeder Seite ein Prophet in seine Falten greift. Aber auch davon abgesehen wird man geneigt sein, einen gewissen Mangel an Einheitlichkeit in der Komposition, das bloße Nebeneinanderrücken innerlich nicht ganz verbundener Motive und Gestalten auf die Anlehnung an ein wirklich gestelltes lebendes Bild zurückzuführen. Theaterelemente aber zeigen sich auch sonst auf den wenigen Bildern, die wir von Hugo van der Goes besitzen: so ist auf den „Sündenfall" in Wien die Schlange als ein Mensch dargestellt, den man in das theaterübliche Drachenkostüm gesteckt hat, der ruhig auf zwei Beinen steht und sich neben Adam und Eva an den Stamm des Erkenntnisbaumes lehnt; auf dem rechten Flügel des Florentiner Triptychons steht die Margarethe auf einem Höllenrachen, der ganz und gar das hölzerne oder papperne mittelalterliche Theaterrequisit ist. — Welche Künstler nun bei unserm Brüsseler Einzug des Jahres 1496 dekorative Hilfe geleistet haben, läßt sich nicht bestimmen. Die Leuchte der Brüsseler Kunst, der große Roger van der Weyden ist damals schon Jahrzehnte lang tot, und wie weit man an seine Schüler, etwa auch an seinen Sohn Goswin van der Weyden zu denken hätte, entzieht sich der sicheren Feststellung; die Bilder selbst sprechen ja auch durchaus dagegen, daß es sich um Künstler ersten Ranges gehandelt hat.[2])

1) Vgl. Busscher S. 105.

2) Ein paar Namen von Brüsseler Malern des Jahres 1497 erfahren wir durch die Namensverzeichnisse einer frommen Brüderschaft, der sie angehörten (mitgeteilt von J. Th. de Raadt: ASocArchéolBruxelles 6, S. 357 f.): Anton van Wouveringen, Nicolas de Landmetere, Jean Cappuge der Jüngere, Laurent von der Heyden (Weyden?). Über Brüsseler Plastiker handelt Destrée, Les sculpteurs Bruxellois au 15. et 16. siècle (Brüssel 1888).

Die Brüsseler Feste sind nun auch in Holland keineswegs die letzten ihrer Art, und erst einer gründlichen Durchforschung der in Betracht kommenden Archive, wie man sie hier für unsere Zwecke nicht verlangen darf, wird es gelingen, eine vollständige

Abb. 66. Brüsseler Lebende Bilder: Salomos Vermählung.

Geschichte dieser Feste und ihrer theatralischen Elemente in den Niederlanden zu geben. Immerhin läßt sich auch jetzt schon einiges nachweisen. Von Personagien erzählt auch ein Gedicht, das Philipps Einzug zu Brügge im Jahre 1497 besingt[1]). Und ferner:

1) Gedruckt: Belgisch Museum 9, S. 155 ff.

als im Jahre 1508 Kaiser Max zusammen mit seiner Tochter Margarethe von Österreich, die auch jenen Brüsseler Einzug mitgemacht hatte, und seinem Enkel, dem späteren Karl V., feierlich in Gent eingeholt wurde, da waren wiederum Schaugerüste mit lebenden Bildern (diesmal allerdings nur vier) auf den Straßen aufgestellt; wir wissen davon eben nur diese Tatsache aus archivalischen Aufzeichnungen, es ist aber bekannt, daß auch von diesem Einzug eine mit Bildern geschmückte Darstellung vorhanden gewesen ist, die freilich bis jetzt noch nicht wieder hat auftauchen wollen.[1]) Dagegen besitzen wir, wie schon erwähnt, die mit vielen Bildern gezierte Beschreibung des Einzuges, den Karl V. 1515 in Brügge gehalten hat. Der Text rührt her von dem Hofhistoriographen des Königs, Remy Dupuys: das Buch ist gedruckt, seltsamerweise nicht in den Niederlanden, sondern in Paris, und zwar bei Gilles de Gourmond, einem Verleger, zu dessen schwergelehrter Verlagsrichtung diese leichte Ware ganz und gar nicht paßte. Offenbar ist sie nur durch einen Zufall, vielleicht durch irgend eine persönliche Beziehung des Autors hierher gekommen: so werden wir ihr und speziell ihrem illustrativen Teil ruhig niederländischen Ursprung und somit die Authentizität zusprechen dürfen, die sie für uns zu urkundlichem Material macht. Gewiß sind diese, freilich stark stilisierten, Holzschnitte nach Skizzen angefertigt, die mit den wirklichen Darbietungen zusammenhängen: wo Brügger Lokalverhältnisse hineingezogen sind, scheinen sie mit der Wirklichkeit übereinzustimmen. Die neunzehn Darstellungen von lebenden Bildern, die der Druck uns zeigt, stimmen nun in mancher Beziehung mit der Brüsseler Art noch überein, so daß wir ihre Verhältnisse weiter unten zur Erläuterung unserer Zeichnungen werden heranziehen können; anderseits zeigt sich doch schon der Übergang zu einer neuen Art, das Eindringen der Renaissanceelemente: Triumphbogen werden errichtet, und statt auf die einfachen Schaugerüste werden die lebenden Bilder gern irgend wohin auf solche größeren Bauwerke gestellt. Die Tendenz dieser lebenden Bilder führt ferner vom Theatralischen immer weiter weg zur bildenden Kunst: nur wenige wirkliche Menschen sind an ihnen noch beteiligt, meistens werden Puppen benutzt, die aus Holz oder Wachs gefertigt sein mögen; an die Stelle der Vorhänge sind zur Deckung des Bildes Türen getreten, die ganz wie Altarbilder von außen bemalt sind. In späteren Jahren ist dann der Renaissancecharakter völlig durchgedrungen, und das rein malerische Prinzip hat durchaus den Sieg davon getragen; das zeigt sich bei dem Einzuge, den der spanische Philipp 1549 in Antwerpen gehalten hat. Von der Beschreibung dieses Festes, die wir durch Gra-

1) Vgl. Kervyn de Volkaersbek, Joyeuse entrée de Maximilian à Gand (1850).

pheus (Schryver) erhalten haben, soll hier aber weiter nicht die Rede sein.

Nachdem wir auf solche Weise unsere Brüsseler Bilder in ihren allgemeinen historischen Zusammenhang gerückt haben, bleibt nur noch übrig, sie im besonderen auf ihre literarischen, malerischen und theatralischen Elemente zu durchmustern.

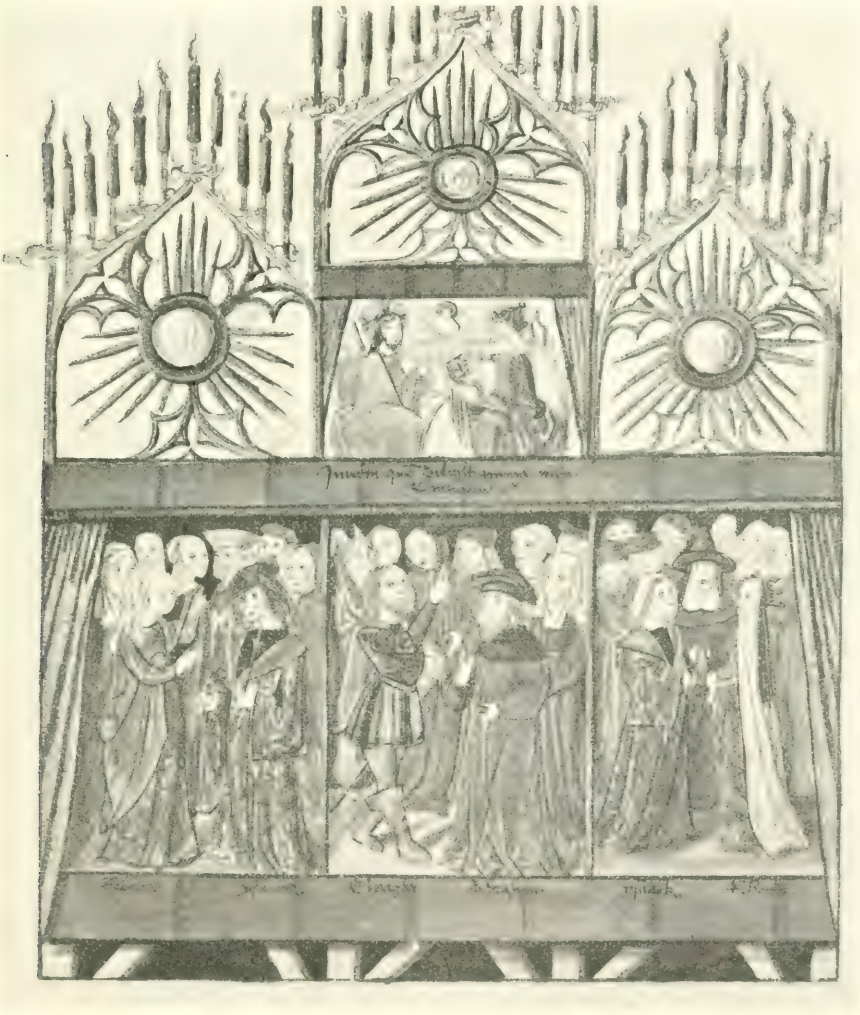


Abb. 67. Brüsseler Lebende Bilder: Rebeccas Vermählung.

Wir beginnen die literarische Erklärung damit, daß wir feststellen, welche Gegenstände überhaupt hier in Brüssel als lebende Bilder dargestellt worden sind. Der eine große Stoffkreis wird gebildet durch das alte Testament. Da finden wir Tubal als den Erfinder der Musik, dann sehen wir Judith (Abb. 63, s. S. 373)

im Begriff, dem Holofernes das Haupt abzuschlagen; es folgen weiter zwei Situationen aus der Geschichte des Tobias (Abb. 64, s. S. 375), weiter wird (Abb. 65, s. S. 377) gezeigt (nach dem Buch der Richter 9,53), wie Abimelech durch den Steinwurf einer Frau getötet wird, die hier merkwürdigerweise, ohne daß die Bibel einen Anhalt böte, den Namen Thecvites empfängt. Auf einem andern Bilde (Abb. 66, s. S. 379) sehen wir, wie Salomo sich mit der Tochter des Ägypterkönigs vermählt; weiter wird Michal durch Abner dem König David zugeführt. In drei Bildern, auf einem, altarhaft gestalteten, Schaugerüst aber wird (Abb. 67, s. S. 381) Rebeccas Verlobung gezeigt; ein anderes Gerüst (Abb. 68, s. S. 383) führt in zwei Szenen Esther vor Ahasverus vor; weiterhin bringt dann die Königin von Saba dem König Salomo Geschenke dar, Debora weiß die Krieger des Barak im Kampfe zu begeistern (Abb. 69, s. S. 385), und Jael schlägt (Abb. 70, s. S. 387) dem Sisera den Nagel durch den Kopf.

Ein zweiter Stoffkreis ist dann die Geschichte. Kaiser Heinrich gibt seine Tochter Sophie Gottfried dem Bärtigen von Brabant zur Frau; auf einem dreiteiligen Schaugerüst wird die Verlobung einer spanischen Königstochter und eines Mailänder Herzogssohns vorgeführt, die sich vor der persönlichen Bekanntschaft in die ihnen vorgewiesenen Portraits verliebt haben; der König von Granada unterwirft sich der Königin Isabella von Kastilien, der Mutter der nun in Brüssel einziehenden Johanna. Die meisten Bilder aber gehören dem Altertum an. Astyages träumt, daß dem Schoß seiner Tochter ein Baum entsprießt (Abb. 71, s. S. 389). Paris läßt (Abb. 72, s. S. 391) die drei Göttinnen Revue passieren. Und endlich eine merkwürdige Folge von berühmten Frauen des Altertums, von denen jede von zwei Dienerinnen umgeben auf einem Schaugerüst sich produziert: *Semiramis, Tamaris, Pantasilea* und *Jpolita;* dazu endlich fast oder ganz unbekannte: *Deiphilis, Sinopis* (Abb. 73, s. S. 393), *Menelopa, Lampeto* und *Tenca.* Ein typisches Bild dieser Gattung, mehr von der Seite her aufgenommen, wird (Abb. 74, s. S. 395) unter der allgemeinen Bezeichnung *tres virgines* geboten.

Schließlich noch zwei Bilder, die zu keinem der beiden großen Zusammenhänge gehören: ein *Domus delicie et jocunditatis* (Abb. 75, s. S. 397) und jenes Bild (Abb. 76, s. S. 399), auf dem Lukas die heilige Jungfrau malt.

Die Tendenz bei der Auswahl dieser Stoffe ist anscheinend die gewesen, immer etwas zu finden, was als ein Analogon zu der fröhlichen Veranlassung des ganzen Festes gelten kann, was sich irgendwie auf die persönlichen Verhältnisse der einziehenden jungen Herzogin ausdeuten ließ. Der den Bildern beigegebene lateinische Text macht in allen Fällen auf die symbolische Bedeutung des betreffenden Bildes aufmerksam. Offenbar ist das eine Tendenz, die für die bei den Fürsteneinzügen aufgestellten lebenden Bilder stets

in Betracht kam: auch für die Brügger Veranstaltung ist sie offenbar maßgebend gewesen, wenngleich sie dort nicht so aufdringlich hervortritt und nicht so gewaltsam um jeden Preis durchgeführt erscheint. Mit welchen Mitteln die Analogie hier in Brüssel zu

Abb. 68. Brüsseler Lebende Bilder: Esther vor Ahasver.

Stande gebracht oder richtiger bei den Haaren herbeigezogen wird, dafür mögen zwei jener Textbeigaben sprechen, die wir ziemlich blindlings herausgreifen. Zum ersten Bilde heißt es: *Primo hoc scemate Representatur Quam vti medio sonantium malleorum dulcem musices*

melodiam jubal seu tubal adinuenit. . . Sic Johanna hyspanie graui auctoritate quam in triginta patrias accepit mille milium animos in vnam pacis accordantiam adunabit und zum letzten Bilde: *Vti congratulantibus angelis sanctus Lucas ymaginem beatissime marie depinxit Sic parentibus fatis Rerum conditor Jahannam hyspanie amplectandam ymaginem brabantie aduexit.* Der Zug zur Allegorie und zum Symbol ist ja bekanntlich ein beherrschendes Element in dem holländischen Schrifttum dieser Jahrhunderte und besonders auch in den literarischen Leistungen der Rederijkers. Aber während dort im allgemeinen die Allegorie direkt hervortritt dermaßen, daß z. B. in der dramatischen Literatur allegorische Gestalten mit Vorliebe auf die Bühne gestellt werden, ist sie hier bei den Brüsseler Darstellungen doch nur etwas Künstliches, nicht von vornherein die Leistung Bestimmendes. Mit Vorliebe hat man Stoffe gewählt, die sich entweder auf hervorragende Taten von Frauen oder auf Verlobung und Heirat beziehen; von dem eigentlich symbolischen Sinn aber, den die Bilder haben sollen, hat man sich schwerlich bei der Auswahl leiten lassen: wenn solche Deutungen erlaubt sind, wie sie hier geboten werden, kann man schließlich jeden beliebigen Stoff mit der Hochzeit und dem Einzug der Herzogin Johanna in Zusammenhang bringen. Die Hauptaufgabe war entschieden vielmehr die, sich in erster Reihe auf denjenigen Stoffgebieten zu bewegen, die für alle lebenden Bilder offenbar die üblichen waren: die Geschichte und das alte Testament. Ganz ebenso ist es in Brügge, und hier macht der Historiker der Festlichkeiten sogar direkt auf den Zusammenhang zwischen diesen beide Stoffgebieten aufmerksam: *car à chascune ou la plus part des histoires faisant monstre des advenues en la ville de Bruges fut enioinct ung semblable mistere du viel testament comme sil eust esté figure et signifiance des prosperité, adversité et conduyte dicelle ville.*

Hier wo es sich darum handelt, Karl V. und die Stadt Brügge zu verherrlichen, sind die historischen Bilder natürlich anders gewählt, und auch die Vorführungen aus der Antike, aus der sich Cadmus, Perseus, Hercules, Alexander der Große, Romulus, Trajanus und Theodosius produzieren, haben in Brüssel nicht unmittelbar ihres gleichen; dagegen greift man zu ein paar ähnlichen Stoffen des alten Testaments: neben Jakobs Abreise von Laban, neben Moses, Josua und David werden in Brügge wie in Brüssel Esther und der König Salomo gezeigt, und der Traum des Nebucadnezar, wie er hier sichtbar gemacht wird, erinnert lebhaft an den Brüsseler Traum des Astyages. An einer direkten allegorischen Zugabe, wie sie in Brüssel das *Domus delicie* bildet, fehlt es auch hier nicht: das Glücksrad wird als lebendes Bild vorgeführt. Jene Nebeneinanderrückung historischer und alttestamentarischer Hergänge aber führt uns auch

direkt zum allgemeineren literarischen, genauer gesagt dramatischen Zusammenhang. Daß zur Versinnbildlichung neutestamentlicher Hergänge Szenen aus dem alten Testament gezeigt werden, ist eine bekannte Eigentümlichkeit des mittelalterlichen Dramas überhaupt,

Abb. 69. Brüsseler Lebende Bilder; Debora feuert die Krieger an.

aber auch an selbständigen dramatischen Arbeiten aus diesen beiden Stoffkreisen, dem alten Testament und der Geschichte, fehlt es speziell der holländischen Literatur dieser Zeit nicht, wenngleich weitaus die Mehrzahl der Leistungen ins neutestamentliche Gebiet und

in die Welt der christlichen Legenden gehört. Im Ausgang des 15. Jahrhunderts ist in Deventer ein Spiel von David und Goliath und, was uns in unmittelbarste Nähe unserer Brüsseler Stoffe führt, ein Ahasverus-Drama aufgeführt worden[1]), und gewiß stellen die zufällig darüber erhaltenen archivalischen Notizen nur einen trübseligen Rest dar, aus dem wir ganz wohl auf das einstige Vorhandensein von weit mehr derartigen Dichtungen schließen dürfen; noch ein Jahrhundert später bevorzugt jener Karl van Mander, der Rederijker und Maler zugleich war, diese Stoffe und verfaßt z. B. — wieder dürfen wir an den Zusammenhang mit unsern Brüsseler Bildern erinnern — ein Drama von der Königin von Saba: diese späten Leistungen darf man freilich nicht ohne weiteres in die alte Tradition hineinstellen, weil ja inzwischen das Schuldrama auch in den Niederlanden den Blick besonders auf die Stoffe des alten Testaments gelenkt hatte. Wichtiger noch ist die literarische Parallele, die man gerade in Holland zwischen jenen lebenden Geschichtsbildern und vielfach aufgeführten und stellenweise noch erhaltenen historischen Dramen ziehen kann; es sind vor allem jene *abele spelen*, auf die wir bei anderer Gelegenheit[2]) schon aufmerksam gemacht hatten, jene romantischen Ritterdramen, die ganz isoliert stehend in der Weltliteratur ihres gleichen nicht haben. Vom 14. bis tief hinein ins 16. Jahrhundert haben sich derartige Spiele lebendig erhalten[3]). Daß es sich in solchen Dramen wie z. B. dem „Esmoreit“ und den Haimonskindern nicht um wirklich historische, sondern um sagenhafte Vorgänge handelt, weist sie nicht aus unserm Zusammenhang hinaus: denn für jene Zeit sind diese Dinge natürlich geschichtliche Wirklichkeit. Schon unter diesen *abele spelen* scheint ein antiker Stoff: der Stoff der Argonauten aufzutauchen. In das gleiche dramatische Stoffgebiet hatten wir schon einmal hineingeleuchtet, als wir auf die dramatischen Pantomimen von Jason und von Hercules hinwiesen, und weitere Zeugnisse für eine dramatische Ausnutzung der antiken Sagenwelt finden wir, wenn wir den Blick richten auf ein Verzeichnis dramatischer Spiele, das nicht in den Niederlanden, sondern in Deutschland entstanden ist, an einem Orte aber, der künstlerisch durchaus unter dem Einfluß

1) Vgl. Creizenach 1^2, S. 344. In einem aus den Kreisen der Rederijkers stammenden Gedicht auf die festlich begangene Abreise der Margarethe von Oestereich nach Spanien (1497) — es ist gedruckt: Belg. Museum 9, S. 149ff. — findet sich die folgende Stelle:

Doe men Hester aen Asuerus knochte,
En was noyt sulcken jonste perfect,—

der Vergleich ist wohl durch eine Erinnerung an ein zum Preise einer modernen Fürstin aufgestelltes lebendes Bild von Esthers Triumph dem Dichter nahegelegt worden.

2) Vgl. o. S. 308ff.

3) Creizenach 1^2, S. 367ff.

des benachbarten niederländischen Gebietes steht: in Lübeck, wo ja, wie die Lübecker Bibel beweist, auch die bildende Kunst ganz und gar in die Hände niederländischer Meister gekommen ist.[1]) In dem berühmten Verzeichnis von Aufführungen, die die Lü-

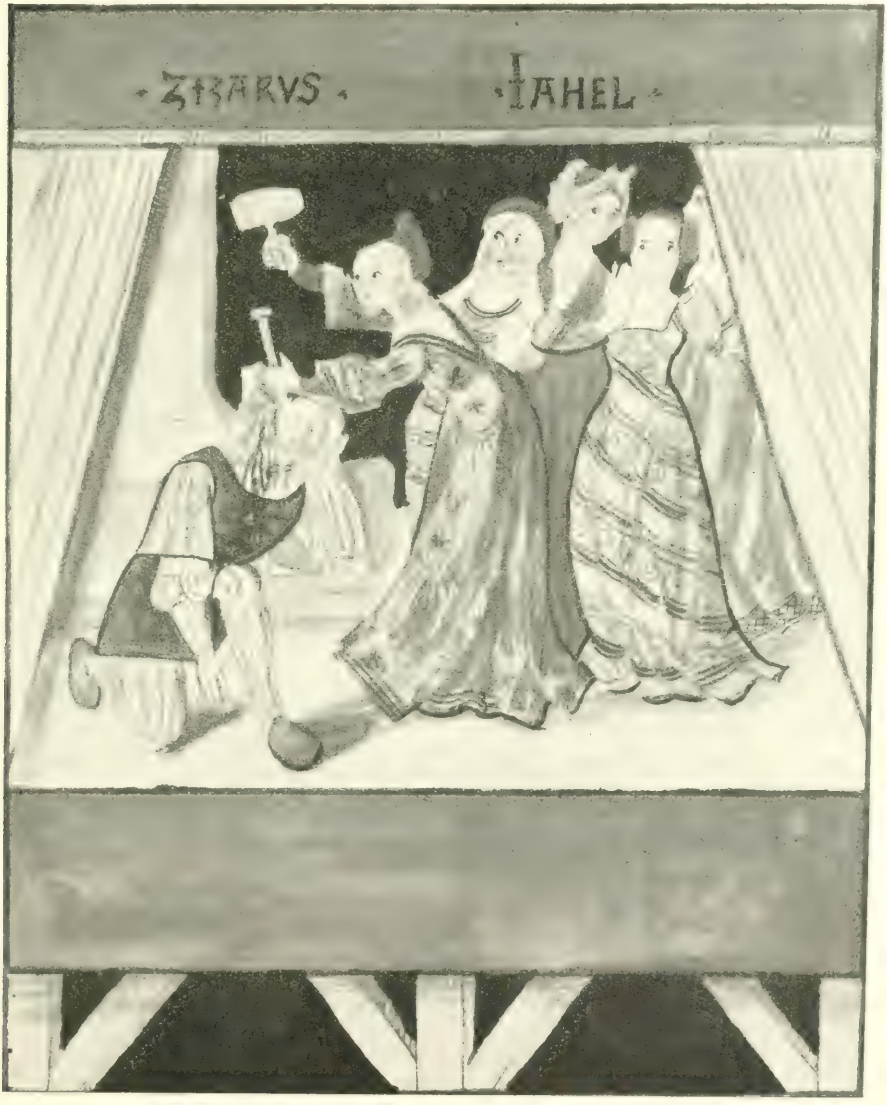


Abb. 70. Brüsseler Lebende Bilder: Siseras Ermordung durch Jael.

becker Zirkelbrüder im 15. und beginnenden 16. Jahrhundert veranstaltet haben, finden wir nicht nur ein alttestamentliches Drama, dessen Held auch auf den Brüsseler Schaugerüsten

1) Vgl. auch Walther: IbVNiederdS. 6, S. 12; Creizenach 1^2, S. 485.

erscheint: Salomos erste Gerichte, sondern auch ein Spiel von Jason mit dem goldenen Vließ (1454), von Troja und dem hölzernen Pferd (1472) und endlich, im Jahre 1455, ein Drama, das in seiner Stoffwahl direkt mit einem der auffallendsten Brüsseler Bilder übereinstimmt: *Van Paris van Troe unde van den dreu nakeden Juncfruwen*[1]). — Aus allen dramatischen Zusammenhängen heraus führen nur jene vielen antiken oder antik sein sollenden Frauengestalten, die die Brüsseler auf ihre Schaugerüste gestellt haben: wenn da z. B. der Menelope nachgesagt wird, das sie *cum sorore ypolita ingentia arma conficiens totam greciam triumphantissime subegit*, so handelt es sich bei ihr und ihren ähnlich als Heldinnen herausgeputzten Genossinnen offenbar nicht um mythische Gestalten, an deren tatsächliche Existenz die Brüsseler Rederijkers etwa so geglaubt hätten, wie die deutschen Meistersinger an die fabelhaften Stifter ihrer Kunst, sondern um eine freie Erfindung, wie sie jenes Prinzip des Wettbewerbes erzwungen hatte, der das Wesen der Leistungen der Rederijkers überhaupt und speziell bei einer solchen Gelegenheit bestimmte; in so viele Städte zog die Fürstin ein, so viele berühmte Vertreterinnen ihres Geschlechtes mußten ihr die Rederijkers vor Augen stellen: der gewiß nicht kleine Vorrat, den etwa Boccaccios Zusammenstellungen berühmter Frauen lieferten, war auf solche Weise rasch erschöpft, und so fabriziert man neue Fabelwesen oder erfand wenigstens für bloß dem Namen nach überlieferte Frauen die Heldentaten frei hinzu. Dem Publikum des Jahres 1496 konnte man diese Dinge noch bieten, bei dem Brügger Einzug des Jahres 1515 findet sich Ähnliches nicht mehr: inzwischen hatte in den Niederlanden die Rezeption des Humanismus zu wesentliche Fortschritte gemacht.

Wenn wir nun unsere Bilder nicht nur in den literarischen, sondern auch in den m a l e r i s c h e n Ort- und Zeitzusammenhang hineinzustellen versuchen, so müssen wir auch hier zunächst die in den kunstgeschichtlichen Darstellungen scharf, fast zu scharf betonte Tatsache hervorheben, daß in den Niederlanden das Interesse der bildenden Künstler wie das der Dramatiker sich in erster Reihe auf die Stoffkreise richtete, die in unsern Brüsseler Bildern so gut wie ganz fehlen: auf das neue Testament und die Legenden. Aber wir müssen doch bedenken, daß von den Leistungen, die jene Jahrhunderte tatsächlich geschaffen haben, nur ein verhältnismäßig kleiner Teil auf uns gekommen sein wird und daß namentlich von den Arbeiten der geringeren Künstler das Meiste zerstört ist; wir betonten aber schon: gerade geringere Künstler müssen es gewesen sein, die gewöhnlich für die dekorative Aus-

1) W e h r m a n n: IbVNiederdS. 6, S. 4. 1444 wird ein Spiel vom Glücksrad aufgeführt: zu vergleichen ist das Brügger Bild.

schmückung der Schaugerüste herangezogen wurden. Im übrigen aber bieten auch die wirklich auf uns gekommenen Werke der damaligen niederländischen Kunst zwar nicht die Gelegenheit, irgendwo direkt einmal ein Bild nachzuweisen, das einer der Brüsseler

Abb. 71. Brüsseler Lebende Bilder: der Traum des Astyages.

Dekorationskünstler einfach nachgebildet hätte; wohl aber vermögen wir es wahrscheinlich zu machen, daß es auch hier an Zusammenhängen nicht fehlt. Jenes eine Bild aus dem Kreise christlicher Anschauung, das in Brüssel 1496 zu sehen war, die Szene, wie St. Lukas die

Jungfrau Maria mit dem Kinde malt, ist ein in der niederländischen Kunst beliebtes Thema: eine berühmte Darstellung z. B. hat Roger van der Weyden geliefert; freilich sitzt der Maler hier noch nicht wie auf dem Brüsseler Schaugerüst an einer Staffelei, die dann erst auf den Gemälden des 16. Jahrhunderts: bei Lanzelot Blondeel, bei Martin de Vos auftaucht.[1]) Wenn auf unserm Bilde nicht nur Maria mit dem Kinde erscheint, sondern von Engeln umgeben ist und wenn im Hintergrunde auch die Heilige Cäcilia an einer Portativorgel sitzend sich zeigt, so mag das auf Memlingsche Motive zurückgehen: auf dem berühmten Antwerpener Bilde ist die Darstellung der heiligen Cäcilia recht ähnlich, und die Stellung, in der Maria mit dem Kinde von zwei Engeln flankiert dasitzt, findet sich auf einem Bilde Memlings, das im Privatbesitz zu Glasgow ist. Vor allen Dingen aber zeigt ein Gemälde von Gerard David (jetzt in Rouen), das freilich erst im Jahre 1509 den Brügger Karmeliterinnen übergehen wurde, wo wir ganz wie hier auf jeder Seite der mit dem Kinde auf dem Schoß dasitzenden Gottesmutter einen musizierenden Engel treffen, wie geläufig die Motive der bildenden Kunst jener Zeit sind und wie leicht es für den Brüsseler Dekorateur war, sie für das lebende Bild zu verwenden. Aber auch jene beiden Stoffkreise, die für Schaugerüste in erster Reihe herhalten mußten: das alte Testament und die Geschichte, werden von der bildenden Kunst keineswegs so ganz vernachlässigt. Schon Jan van Eyck hat auf einem Gemälde, das jetzt der Gräfin Pourtalès zu Paris gehört, einen der Stoffe dargestellt, den wir in Brüssel trafen: die Königin von Saba, wie sie Salomo Geschenke bringt. Ein anonymes Bild der Brüsseler Sammlung Kardon, das ebenfalls dem 15. Jahrhundert angehört, zeigt in zwei Szenen den gleichen Hergang[2]); auf beiden Darstellungen ist die Anordnung der Brüsseler Komposition nicht ganz unähnlich. Hugo van der Goes, der ja, wie wir gesehen haben, dieser Theatermalerei besonders nahe stand, hat in einem leider verlorenen Freskogemälde Abigail bei Davids Werbung vorgeführt[3]); von seinem Adam- und Evabilde war schon die Rede, und das erste Menschenpaar ist auch von Roger van der Weyden dargestellt worden. Diese Liste ließe sich erweitern, wenn wir den Blick noch mehr auf Bilder ausdehnen würden, die ohne Zuweisung an einen bestimmten Meister geblieben sind, wie z. B. das Berliner Josephbild; im 16. Jahrhundert tritt die Neigung für Darstellungen aus dem alten Testament dann immer deutlicher hervor: nur auf Lukas van Leydens Esther mag hier wegen der direkten Übereinstimmung mit einem der Brüsseler

1) Bei Gossaert malt er an einem Pult.

2) Vgl. den Katalog der „Exposition des primitivs flammandes et d'art ancienne" zu Brügge 1902, der mir auch sonst wesentliche Dienste geleistet hat.

3) Wauters, Hugo van der Goes, S. 9ff.

lebenden Bilder hingewiesen werden. In der Miniaturmalerei vollends — man denke etwa an die köstlichen „Heures de Turin" — spielen die Motive aus dem alten Testament eine große Rolle; im Brevier Grimani treffen wir die Königin von Saba vor Salomo, und der die Madonna

Abb. 72. Brüsseler Lebende Bilder: das Urteil des Paris.

mit dem Kind malende Lukas hat wie auf dem Brüsseler Bilde den lagernden Ochsen zu seiner Rechten und sitzt gar schon (im Gegensatz zu den Tafelbildern) vor der Staffelei. Aber auch die Historienmalerei geht nicht ganz leer aus, und gerade den Zusammenhang,

aus dem heraus wir verschiedene der Brüsseler Personagia erklären können, finden wir hier wieder: die Neigung, die Gegenwart durch künstlerische Darstellung der Vergangenheit zu feiern. So hat in Brüssel selbst der große Roger van der Weyden das Rathaus durch jene berühmten Bilder aus der Geschichte eines sagenhaften Erkenbald geschmückt, die leider durch Feuer zerstört und uns nur in der Nachbildung der burgundischen Teppiche erhalten sind; so hat Jan van der Meyre für Karl den Kühnen die Gründung des Ordens vom Goldenen Vließ durch Karls Vater, Philipp den Guten, in einem verschollenen Gemälde dargestellt, so hat Dierick Bouts zu Loewen z. B. Otto den Großen vorgeführt. Auch die Antike fehlt nicht ganz; wir wissen, das Gerard van der Meure die Lucretia gemalt hat, und Gerard Davids Urteil des Cambyses besitzen wir noch heute. Das historische Portrait spielt eine Rolle; die Miniaturen kommen hier ebenfalls in Betracht[1]) und ganz besonders die Kunst der Teppichweberei, in der Motive aus der Geschichte neben solchen aus dem alten Testament bevorzugt werden.[2]) Überall Spuren, daß die Künstler der Personagia, wenn sie historische und namentlich auch antike Stoffe darstellen wollten, gewiß vielfach an vorhandene Traditionen malerischer Art sich anlehnen konnten.

Besonders interessant ist in diesem Zusammenhange endlich jenes Bild *Domus delicie et jocunditatis* (Abb. 75, s. S. 397). Allerdings: daß es sich um ein Haus und nicht um einen Garten handelt, ist einigermaßen befremdend, sonst aber stellt sich gerade dieses lebende Bild ganz sichtlich in einen großen Zusammenhang internationaler Art hinein, dem im 15. und 16. Jahrhundert eine ganze Reihe von Leistungen bildender Künstler: die sogenannten Liebesgärten angehören. In Italien sind es Blätter von Boldini und Robetta, in Deutschland kommen der Meister ES und der sich eng an ihn anlehnende Meister des Hausbuches, ferner im letzten Viertel des 15. Jahrhunderts Wolf Hammer, später im 16. Hans Brosamer und Jost Amman in Betracht, in Holland endlich der Meister der Liebesgärten und der Meister der Sybille, bis hier endlich im 17. Jahrhundert ein Gemälde von Rubens die ganze Reihe beschließt. Bis auf den Italiener Robetta stehen diese Leistungen eigentlich alle in einem gewissen Zusammenhang, und ihm ordnet sich deutlich auch unser Brüsseler lebendes Bild ein. Wenn hier im Haus der Liebe ein Narr erscheint, so treffen wir einen solchen auch im Liebesgarten des Hausbuchmeisters, bei Hammer und bei Brosamer. Wenn wir die verschiedenen Liebespaare mit Lesen,

1) Vgl. z. B. die illustrierte Chronik von Flandern: Ms. 13073 der Brüsseler Bibliothek.

2) Vgl. die Zusammenstellung von Donnet: ASArchBruxelles 10—12.

Tanzen, Musizieren, Essen und Ruhen beschäftigt sehen, so sind diese in Brüssel vereinigten Motive in mehr oder weniger großer Vollständigkeit auch auf den übrigen Bildern nachzuweisen. Von besonders starker Übereinstimmung mit unserer Darstellung aber

Abb. 73. Brüsseler Lebende Bilder: „Sinopis".

ist ein Blatt, das wir bisher noch nicht genannt haben, weil es dem Titel nach kein Liebesgarten zu sein scheint, das aber tatsächlich doch offenbar sich der von der Überlieferung für die Liebesgärten gebotenen Motive, wenn auch in freischöpferischer Kraft, bedient. Es

ist die Einführung der Magdalena in das Weltleben von Lukas van Leyden (Bartsch 122[1]). Wie auf unserm Bilde finden wir hier ein Mittelpaar: einen Mann, der die Magdalena führt, und so sehr erinnert ihre Stellung an die Beschäftigung des Tanzens, um die es sich bei dem Mittelpaar des Brüsseler Bildes handelt, daß die Darstellung des Lukas van Leyden früher geradezu als „Magdalena beim Tanz" bezeichnet worden ist. Wie auf dem Brüsseler Bilde sehen wir links ein Paar ruhend und zwar so, daß das Haupt des Mannes im Schoß der Frau liegt, und rechts eine Gruppe, die mit Lesen sich die Zeit vertreibt; auf beiden Bildern im Hintergrunde den Narren und einen Pfeifer. Daß bei Lukas van Leyden noch andere Motive dazu kommen, die sich auf unserm Bilde nicht finden, tut dem Zusammenhang keinen Eintrag und ebensowenig der Umstand, daß sein Blatt erst aus dem Jahre 1519 herrührt. Denn hier soll natürlich nicht behauptet werden, daß die beiden Darstellungen in unmittelbarem Zusammenhang stehen, sondern nur, daß der Theaterkünstler des Jahres 1496 ganz ähnliche Motive zu seiner Verfügung hatte, wie sie dann mehr als zwanzig Jahre später ohne jede Verbindung mit dem Theater Lukas van Leyden benutzte[2]).

Endlich aber läßt sich vielleicht auch von solcher Aufspürung verwandter Motive abgesehen ein Zusammenhang unserer Personagia mit den Leistungen der bildenden Kunst andeuten. Vielleicht vermögen wir auf unsern Abbildungen Spuren davon aufzuzeigen, daß beim Stellen der lebenden Bilder hier und da gewisse formale Rücksichten im Spiel gewesen sind, wie sie sonst nur für die Schöpfungen der Bildkunst tiefste Bedeutung haben. Man wird von vornherein nicht erwarten, hier mehr als Spuren und Rudimente zu finden, schon aus dem Grunde, weil ja ganz sicher in Brüssel fast nur untergeordnete Künstler am Werke gewesen sind; auch daß solche formalen Tendenzen nur auf einzelnen Abbildungen sich zeigen, kann nicht befremden, denn sicherlich sind nicht sämtliche Bilder von einem und demselben Künstler gestellt worden, sondern talentvolle und talentlose sind beschäftigt gewesen. Manches mag auch der Zeichner verdorben haben.

So beobachten wir denn auf einigen Bildern eine gewisse Symmetrie im Aufbau, die auf bildkünstlerische Veranlagung oder Schulung des Anordners schließen läßt. Es kommt z. B. vor, daß, wenn man genau zusieht, die Personen in konzentrischen Halbkreisen aufgestellt erscheinen; oder wir finden, sogar auf dem

1) Übrigens gibt es auch ein mit dem Stich fast völlig übereinstimmendes Gemälde des gleichen Meisters.

2) So ist auch das Glücksrad, das 1515 in Brügge vorgeführt wurde (vgl. o. S. 388, Anm. 1), ein beliebter Gegenstand der bildenden Kunst — vgl. zuletzt Weinhold, Glücksrad und Lebensrad: Abhandlungen der Berliner Akademie 1892.

verunglückten Schlachtbilde (Abb. 69, s. S. 385), einen gewissen Ansatz zur Herstellung von Richtungskontrasten, die von einem Zentrum aus verlaufen. Auf künstlerische Schulung weist das Judithbild (Abb. 63, s. S. 373), u. a. durch die Art, wie die zwei

Abb. 74. Brüsseler Lebende Bilder: „tres virgines".

schlafenden Wächter als Eckfiguren gelagert sind. Es kommt vor, daß für die einzelnen Personen die Höhe der Standorte verschieden gewählt ist: daß die vorderste Gestalt kniet, die zur nächsten Reihe gehörige knieend auf einen höheren Platz ver-

wiesen ist, während noch weiter zurück eine Person aufrecht steht. Auf solche Weise gelingt es, Gruppen zu bilden. Auf bildkünstlerische Tendenz weist auch das Bestreben, wenigstens die Hauptpersonen dem Publikum das Gesicht zukehren zu lassen und sie auf solche Weise eben als Hauptpersonen herauszuheben. Anderseits ist hier und da auch für die Nebenpersonen etwas geschehen: sie brauchen nicht immer nur hölzern daneben zu stehen, sondern es wird, wie es die bildende Kunst auf vorgerückterer Stufe zu tun pflegt, wenigstens gelegentlich der Versuch gemacht, sie in die eigentliche Handlung einzuziehen, sie ein Interesse an dem Hergang bekunden zu lassen. Auf eine gewisse Stellungsdifferenzierung ist man auch sonst aus; das zeigt sich besonders auf der langen Reihe der berühmten Frauen, wo die Stellungen der Begleiterinnen zu der Hauptperson wechseln; anderseits macht sich gerade hier die bloß handwerksmäßige Schulung der Anordner bemerkbar, da sämtliche Anordnungen schließlich doch auf ein paar Typen zurückzuführen sind. Übrigens sind auch die besten unter den beteiligten Künstlern nicht Künstler genug, um das, was sie auf solche Art zu erreichen beginnen, nicht durch ganz unkünstlerisches Verhalten wieder zu zerstören, vor allen Dingen dadurch, daß durch die Vorhänge und durch die die Bühne oben und unten begrenzenden Leisten rücksichtslos Stücke des Bildes abgeschnitten werden; allerdings soll vielleicht durch solche Überschneidung bei den vielfach vorgeführten Massenszenen der Eindruck einer sich weithin fortsetzenden Personenfülle hervorgerufen werden. Am weitesten entfernt von der ganz unkünstlerischen Art, die uns nur zu oft entgegentritt, am ausdrucksreichsten in formaler Hinsicht ist das letzte Bild: das Bild mit dem heiligen Lukas (Abb. 76, s. S. 399). Hier ist Maria mit den beiden Engeln in ein Dreieck konzentriert, die Einzelgruppe, die so entsteht, wird im Hintergrunde durch die heilige Cäcilia fortgesetzt, der heilige Lukas tritt etwas zurück, aber in die ihm sachlich gebührende Position wird er dadurch gebracht, daß er etwas höher gestellt ist; der Kopf der Maria überschneidet eine zweite Horizontale, die durch das Paneel an der Wand geliefert wird: auf solche Art wird ein Gegengewicht gegen die Vertikalen gebildet, die sonst das Bild sichtlich beherrschen, und eine gewisse Beruhigung tritt ein. Der eine der musizierenden Engel, eine Gestalt also, die mit dem eigentlichen Hergang nichts zu schaffen hat, wird zu ihm dadurch in die engste Beziehung gesetzt, daß er sein Flötenspiel direkt für das Christuskind hervorbringt, das Maria auf dem Schooß hält. Endlich zeigt auch die Art des Faltenwurfes an den Kleidern der sitzenden Gestalten hier eher die anordnende Hand eines bildenden Künstlers.

Nachdem wir auf solche Weise die literarischen und malerischen Zusammenhänge dieser Brüsseler Personagia wenigstens angedeutet

haben, bleibt noch übrig, ihre eigentlich theatergeschichtliche Bedeutung zu würdigen, und bei dieser Gelegenheit werden wir nun auch von den Bildern des Lyoner Terenz wieder zu reden

Abb. 75. Brüsseler Lebende Bilder: „Domus deliciae".

haben, um derentwillen in erster Reihe wir hier von jenen Brüsseler Leistungen gesprochen haben. Zunächst die Bühne. Der ganze Aufbau des Brettergerüsts mit seinem Balkenwerk, wie er auf unsern Reproduktionen deutlich sichtbar wird, stimmt ganz und

gar mit dem Bau der Terenzbühne überein, wie er auf den früher nachgebildeten Szenen des Lyoner Druckes erscheint.[1]) Jedes Gerüst trägt eine lateinische Inschrift: den Namen des dargestellten Bildes. Das gleiche Erläuterungsverfahren war nach Dupuys' Bericht auch 1515 in Brügge noch üblich, ja hier waren sogar Spruchbänder angebracht, die die Reden der im Bilde vorgeführten Personen verzeichneten, auch das ein Symptom dafür, daß die ganze Brügger Leistung gegenüber den Brüsseler Vorführungen einen entschiedenen Schritt weg vom Theatralischen zum Bildkünstlerischen bedeutet. Nachträglich wird uns nun eine vorher kaum verständliche Stelle in den „Praenotamenta" des Jodocus Badius begreiflich, aus denen heraus wir die bei der Herstellung des Terenztheaters in Badius und den von ihm beratenen Künstler lebende Theaterauffassung zu erfassen suchten: Badius berichtet, auf der antiken Bühne sei jedes Mal der Titel des aufzuführenden Stückes und der Name des Verfassers verzeichnet gewesen. Offenbar hat diese Sitte, die wir hier für die Brüsseler Schaugerüste feststellen konnten, auch bei den eigentlichen dramatischen Aufführungen in Flandern: bei der Darstellung der *abele spelen* bestanden. — Das Gerüst ist mehrfach durch schmale Scheidewände in zwei oder drei Teile zerlegt, in denen mehrere Szenen zugleich gezeigt werden können; vielleicht war auch diese Einrichtung der geteilten Bühne bei der Aufführung der *abele spelen* verwendet worden, die das gleichzeitige Vorhandensein mehrerer Schauplätze voraussetzen, ohne daß wir doch an die sonst dafür übliche großartige Inszenierung der geistlichen Dramen denken dürften.[2]) — Vom Vorhang ist schon die Rede gewesen[3]); so kommt die Frage nach der Dekoration. Hier beobachten wir eine doppelte Art der Einrichtung. In den meisten Fällen ist auf eine Dekoration im modernen Sinne verzichtet und nur ein Stoffhintergrund geboten, der fast immer einfarbig und zwar meist dunkel sich darstellt, einmal aber auch aus großgemustertem Zeuge besteht; genau die gleiche Art treffen wir in Brügge wieder, wo mit den gemusterten Stoffen offenbar ein besonders großer Luxus getrieben wird. Auch hier können wir nachträglich noch einmal auf die Beziehungen dieses Theaters zur Malerei hinweisen. Auf manchen Gemälden des Jahrhunderts, z. B. auf zwei Madonnenbildern des Brüsselers Roger van der Weyden, von denen das eine in Montpellier, das andere zu Paris im Privatbesitz sich befindet, treffen wir genau den gleichen großgemusterten Stoffhintergrund; nicht unmöglich, daß der Künstler die Anregung dazu von dem Anblick solcher Personagia empfangen hat. Anderseits ist doch für manche von den Brüsseler Szenenbildern

1) Vgl. besonders Abb. 33, S. 306.
2) S. Creizenach 2, S. 368.
3) S. o. S. 378.

versucht, eine Dekoration in jetzigen Sinne zu bieten: eine Zimmereinrichtung, eine Landschaft, in der ein Gebäude sich befindet, das freilich, da es niedriger ist als eine auf ihm stehende Person, mehr symbolischen Charakter hat, einen Felsen oder (auf dem Paris-

Abb. 76. Brüsseler Lebende Bilder: Sankt Lukas malt die Madonna.

bilde) einen Garten mit einer Fontäne. Befremdend ist in den meisten dieser Fälle besonders der Umstand, daß auch der Boden mit Rasen bekleidet erscheint. Man wird zunächst Bedenken tragen, an eine panoramenartige Malerei zu glauben, wie sie dafür notwendig sein würde; doch scheint auch die Beschreibung der Brüsseler

Bilder darauf hinzuweisen, daß solche Übergänge aus dem Plastischen ins Malerische nicht unmöglich waren. — Auch an Requisiten wird für diese Bilder nicht wenig erfordert; haben sie doch für das niederländische Drama eine so große Wichtigkeit, daß sie wenigstens später samt den Kostümen sogar eine besondere allegorische Bedeutung haben können[1]). Alle möglichen praktikablen Zimmergeräte werden angebracht: Throne in verschiedenen Ausführungen, Betten, Tische mit allerlei Geräten, ein Kronleuchter an der Decke, ein Triptychon an der Wand, eine Staffelei, eine Portativorgel und andere Musikinstrumente, Fahnen, Waffen aller Art und anderes mehr. In Brügge treffen wir großenteils andere Dinge, aber der Thron spielt auch hier eine besonders große Rolle, und auch an Tieren fehlt es nicht: wenn in Brügge dem träumenden Nebukadnezar allerlei Tiere des Waldes, darunter auch ein Löwe erscheinen, so ist in Brüssel dem malenden Lukas, wie auf Bildern nicht selten, der Ochse beigegeben: bestimmt kein wirkliches Tier, sondern eine künstliche Nachbildung. Wenn dagegen auf dem einen Estherbilde ein Hund zu den Füßen des Thrones liegt, so werden wir hier wohl an ein wirkliches, gut abgerichtetes Tier denken dürfen, denn während es sich in jenen andern Fällen um Tiere handelt, die sachlich erforderlich oder doch sehr erwünscht waren, haben wir hier eine rein malerische Zugabe vor uns, um derentwillen man gewiß nicht erst den Holzschnitzer bemüht hätte. Dem Stein, mit dem das Weib von Thebez dem Abimelech das Haupt zerschmettert (Abb. 65, s. S. 376), sehen wir seinen Requisitencharakter deutlich an; er erinnert an die im mittelalterlichen Drama üblichen, mit rotem Saft angefüllten, steinfarbig angestrichenen und leicht zerbrechlichen Requisiten, die am Kopfe des von ihnen getroffenen Darstellers zerbarsten, ohne ihm wehe zu tun, und den Eindruck hervorriefen, als sei das Opfer zu Tode verletzt und blutüberströmt. — An die moderne Bühne mahnt uns endlich noch ein Umstand, der der Art mittelalterlicher Vorführungen völlig widerspricht. Die großen geistlichen Spiele fanden stets bei vollem Tageslicht statt, die lebenden Bilder dieser Schaugerüste dagegen stellten sich des Abends, also bei künstlicher Beleuchtung dar. Der Umstand, daß die Teilnehmer des Festzuges in Brüssel Lichter in den Händen tragen, daß das eine besonders kompliziert gebaute Schaugerüst (Abb. 67, s. S. 381), auch oben mit Kerzen ausgeputzt ist und daß wir eine derartige Illumination dann auf den Brügger Bildern sehr häufig finden, beweist an sich noch nichts, denn anderwärts scheint es gerade für einen besonders raffinierten Genuß gegolten zu haben, eine derartige Illumination bei Tage anzustellen; aus dem Berichte des Dupuys aber geht hervor, daß Karl V. abends in Brügge einzog,

1) Creizenach 3, S. 456.

und wenn auch der Brüsseler Berichterstatter über die Zeit des Einzuges der Johanna schweigt, so genügt doch hier jene früher mitgeteilte, im übrigen mehr als kärgliche archivalische Notiz, um uns darauf aufmerksam zu machen, daß das ganze Fest *des vri-*

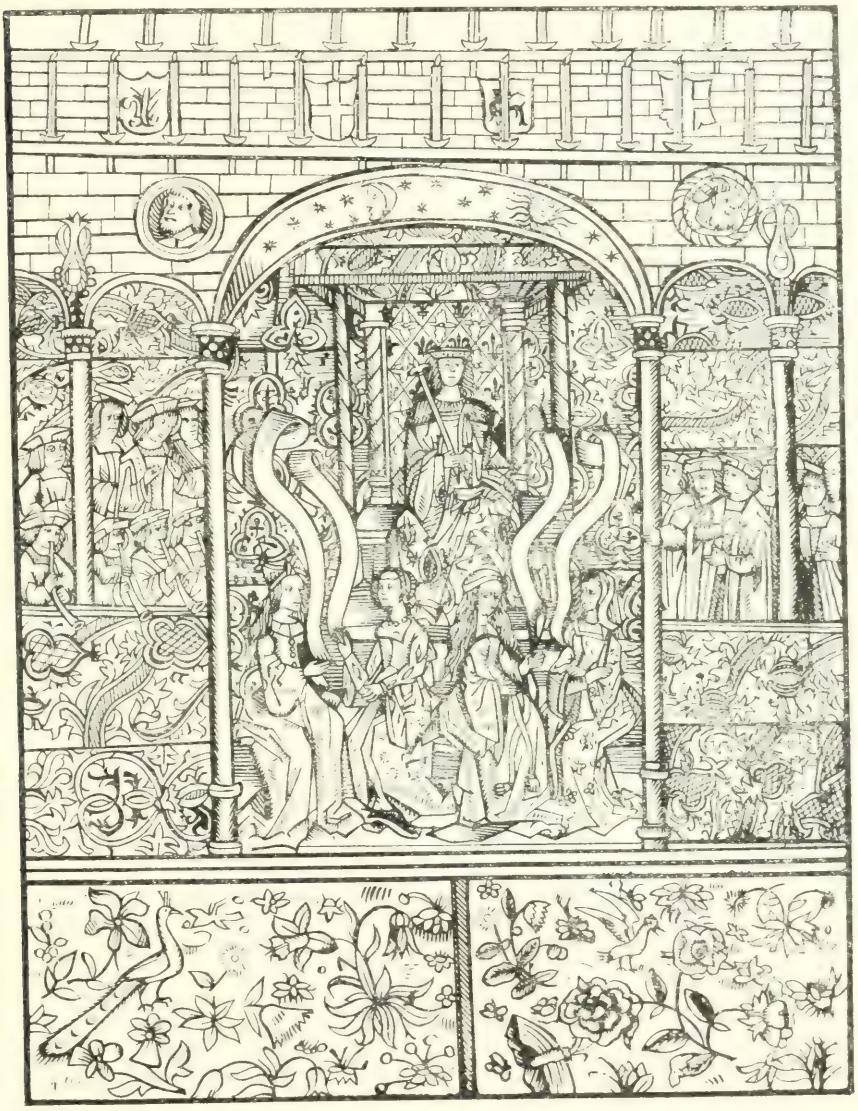


Abb. 77. Brügger Lebende Bilder: Der junge König Salomo mit seinem Hofstaat.

dachs avondt stattfand. Von der Art der Bühnenbeleuchtung vermögen wir uns freilich eine Vorstellung nicht zu machen.

Wir kommen zu dem schwierigsten Punkte: der leidigen Frage nach dem Kostüm. Betrachten wir zunächst hinsichtlich der Trachten

der mitwirkenden Personen die Brüsseler Bilder ganz für sich allein, so müssen wir von vorn herein darauf verzichten, hier bis in alle Einzelheiten diese Kleidung vorzuführen. Eine Betrachtung der

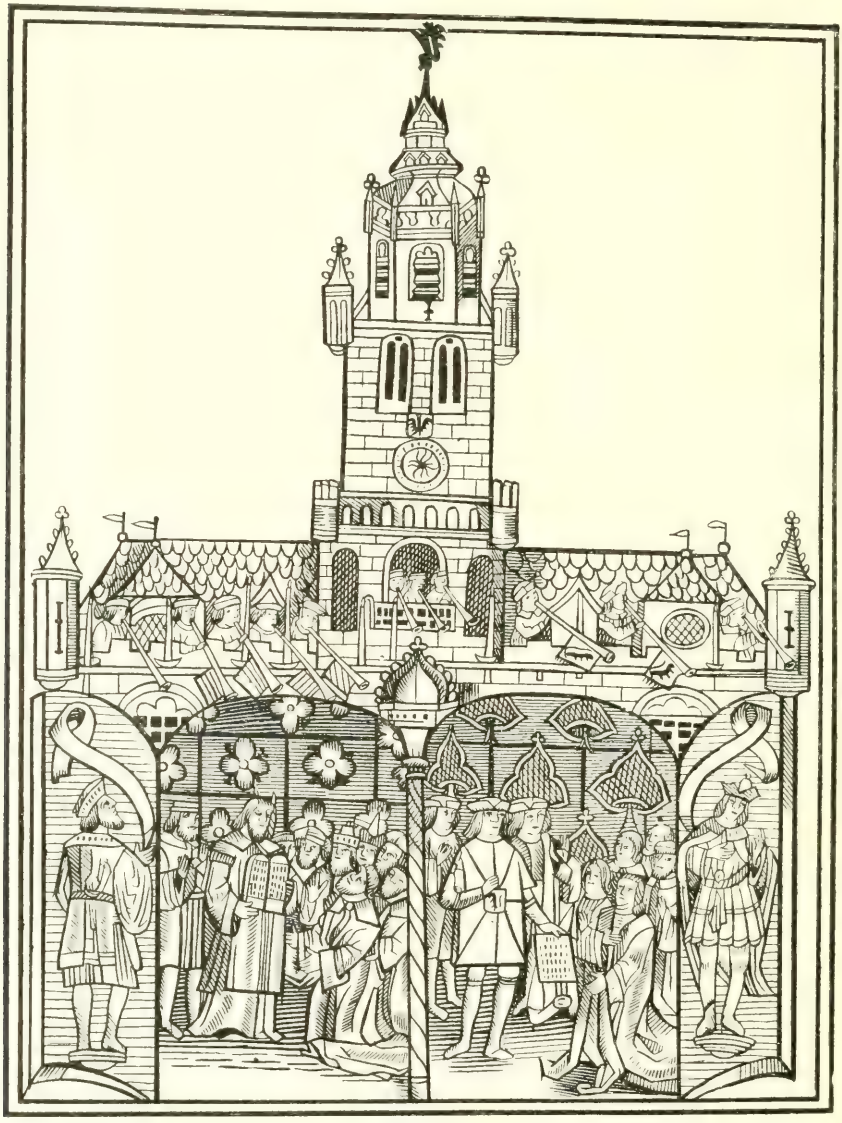


Abb. 78.
Brügger Lebende Bilder: Moses bringt die Tafeln, Louis de Nevers gibt Brügge Privilegien.

von uns reproduzierten Bilder muß die Ergänzung liefern, obwohl gerade sie, die nur einige von vielen auswählen, nicht imstande sind, von der Buntscheckigkeit des gesamten Kostüms eine völlig ausreichende Vorstellung zu geben. Wir heben hier vielmehr nur einige Punkte heraus, die eine besondere Aufmerksamkeit verdienen,

und namentlich solche, an die sich auch die allgemeine Kostümgeschichte wohl mit Recht vornehmlich zu halten pflegt. Das ist vor allem die Gestaltung der Frauenkopftrachten und die Behandlung des Schuhwerks. Das letztere ist hier verhältnismäßig einheitlich: wenn wir von dem einen barfußgehenden Tubal absehen, tragen alle Männer vorn breite Schuhe, Knöchelstiefel oder Wadenstiefel; die Frauenschuhe sind noch mehr spitz gehalten. Ganz uneinheitlich dagegen ist die Kopftracht der Frauen. Am meisten verwendet sind weiße schleierartige Kopftücher, die selten noch mit einem das Kinn deckenden Tuch versehen sind; oft dagegen ist noch über dieses Kopftuch dem Hinterkopf eine Mütze oder eine Krone aufgesetzt. Daneben findet sich wohl auch die Goldhaube mit der Perlstickerei und den eigenartig bis auf die Wangen reichenden Klappen; auch auf sie wird wohl noch ein Hut gesetzt. Judiths Magd trägt einen Turban, eine phrygische Mütze kommt mehrfach vor und einmal, bei der Sinopis, auch der Hennin. Im übrigen sind diese mehr oder weniger fabelhaften antiken Frauen auch mit mehr oder weniger seltsamen Kopfbedeckungen, mit hörner-, halbmond-, haken- und giebelartigen Hüten ausgestattet. — Bei den Männertrachten fallen vornehmlich die vielen Kragen auf, unter denen die meisten blau sind. An den Frauentrachten ist besonders die Gestaltung der Ärmel beachtenswert und gar nicht einheitlich. Auf der einen Seite ganz enge Ärmel, die gelegentlich so lang sind, daß sie einen großen Teil der Hand mit bedecken, und daneben ganz weite lang herunterfallende vorn offene Ärmel, aus denen die Hand wie verloren herausragt. — Nur wenige Männer oder Frauen tragen Gürtel: Abraham und David und ein paar von den antiken Frauen, und diese wenigen Gürtel sind ganz dünn, nur Lampeto erscheint mit einem großen breiten Wehrgehänge. Was endlich die benutzten Kleiderstoffe betrifft, so beobachten wir auch hier keine Einheitlichkeit: neben ganz glatten Stoffen sind groß- und buntgemusterte vielfach verwendet.

Vergleichen wir dieses Gesamtbild nun mit den entsprechenden Verhältnissen der Brügger Bilder, wo uns freilich der Mangel an farbiger Darstellung von vorn herein etwas ungünstiger stellt, so ist die Einheitlichkeit des Schuhwerks hier eher noch größer: fast überall breite, vorn förmlich durch eine gerade Linie abgeschlossene Stiefel oder Schuhe. Die Mannigfaltigkeit der Frauenkopftrachten ist ebenfalls sehr reduziert, und einfache Kopftücher spielen eine noch größere Rolle. Im übrigen aber ist die Ähnlichkeit nicht gering: auch hier ist die Männertracht vielfach, wenn auch nicht so häufig, durch einen Kragen ausgezeichnet; auch hier finden wir weite und enge Frauenärmel nebeneinander, doch so, daß die engen entschieden mehr zurück treten; auch hier fehlen die Gürtel bis auf wenige ganz schmale vollständig; auch hier endlich werden

auf demselben Bilde Kleider aus glatten und aus großgemusterten Stoffen vorgeführt; man wird vielleicht sagen können, daß die gemusterten nicht mehr so in den Vordergrund treten. Im großen und ganzen ist eine entschiedene Verwandtschaft der in Brüssel und der in Brügge verwendeten Kostüme nicht zu leugnen.

Wenn wir dieses in den lebenden Bildern vorliegende Kostümmaterial in seiner Gesamtheit überblicken, so fällt auf der einen Seite die ungemein große Buntscheckigkeit auf, in andern Punkten zeigt sich eine nicht minder eigentümliche Zwiespältigkeit in der Art, wie die äußersten Gegensätze friedlich neben einander stehen, und um so merkwürdiger ist es schließlich, daß es all dem gegenüber wenigstens in einem Punkte an einer gewissen Einheitlichkeit nicht fehlt.

Wie vermögen wir diesen Zustand zu erklären? Einmal mag es sich in der Hauptsache einfach darum handeln, daß in jener Buntscheckigkeit und Zwiespältigkeit die Kleidung vor uns steht, die tatsächlich in einer Übergangszeit getragen worden ist: in einer Periode, in der neue Moden aufkommen, in der aber die alten noch nicht ganz verdrängt sind. Wenn man später einmal Bilder aus der Gesellschaft unserer unmittelbarsten Gegenwart betrachten wird, werden sich dem Beschauer besonders in Hinsicht der Frauentracht ebenfalls die äußersten Gegensätze auf demselben Bilde vereinigt zeigen. Mit Sicherheit werden wir freilich solchen Wirklichkeitsverhältnissen der damaligen Epoche nicht nachzugehen vermögen: welche bürgerliche und höfische Trachten zu Brüssel im Jahre 1496 üblich waren, ist nicht festzustellen. Eine einzige Brüsseler Kleiderordnung scheint sich ermitteln zu lassen, aber sie stammt schon aus dem Jahre 1385 und kommt also für unsere Untersuchung nicht mehr in Betracht.[1]) Wenn wir uns auf die Darstellungen der Kostümgeschichte, wie sie heute betrieben wird, verlassen können, so befinden wir uns tatsächlich in Bezug auf die europäische Tracht überhaupt damals in einer großen Auflösungszeit, die die äußersten Gegensätze nebeneinander stellt und die barocksten Formen in der Kleidung und allen ihren Einzelheiten zeitigt. Aber freilich: wie weit hier nicht das doch in erster Reihe der bildenden Kunst entnommene Material in seinem Wirklichkeitswert überschätzt, wie weit hier nicht barocke Neigungen der Künstler allzu rasch der tatsächlich existierenden Mode aufs Konto geschrieben

1) Gedruckt Belgisch Museum 5, S. 93 ff. Wenn man gelegentlich für die Niederlande „Coiffes et ornements de femmes de la fin du 15. siècle“ auf Grund von Porträts zusammengestellt hat (D. van Kellen, Nederlands-Oudheden, Amsterdam 1861, Pl. 7a), so ist das dort benutzte Material gar zu dürftig, um irgendwie allgemeiner verwendbar zu sein. Die sehr sorgsame Arbeit von P. Post, Die französisch-niederländische Männertracht einschließlich der Ritterrüstung im Zeitalter der Spätgotik 1350—1475 (Halle, Diss. 1910), zieht leider den Ausgang des Jahrhunderts nicht mehr in Betracht.

werden, läßt sich vorläufig schwer entscheiden. Immerhin: wenn wir uns an das unverdächtigste Material halten und, wenigstens in der niederdeutschen Sphäre bleibend, etwa die Miniaturen des Hamburger Stadtrechts vom Jahre 1497 auf ihre Trachten hin prüfen, bei denen dem Gegenstande nach am ehesten die Wahrscheinlichkeit vorliegt, daß sie unmittelbar der Wirklichkeit nachgebildet sind, so treffen wir hier zwar nicht im mindesten volle Übereinstimmung mit den Brüsseler Kostümen, aber doch z. B. auch jenes Nebeneinander von engen und ganz weiten Frauenärmeln.

Anderseits könnte es sich in den Brüsseler Bildern bei dem engen Zusammenhang mit der Malerei, den wir festgestellt haben, auch um eine einfache Herübernahme der in der malerischen Tradition gebräuchlichen Trachten handeln: um eine Neuanfertigung von Kostümen für die lebenden Bilder ganz nach dem Vorbild, das vorhandene Gemälde und Zeichnungen boten. Aber auf der Jagd nach solchen künstlerischen Vorbildern kommt man in die größte Bedrängnis. Wieder und wieder meint man bei der Durchmusterung der großen Leistungen altniederländischer Kunst auf der richtigen Spur zu sein, aber über die Feststellung von vereinzelten Gleichheiten oder Ähnlichkeiten kommt man doch fast nirgends hinaus. Am entschiedensten tritt uns die Verwandtschaft hinsichtlich der Kostüme, wie mir scheint, auf dem großen Triptychon des sogenannten Maître d'Outremont entgegen, das im Brüsseler Museum verwahrt wird und eine Anzahl von Situationen vom Leidenswege Christi darstellt. Hier treffen wir enge und weite Ärmel auf demselben Bilde, hier finden wir großgemusterte Stoffe neben glatten für die Kleider verwendet, hier zeigen die Männerröcke fast durchgängig Kragen, hier sind durchaus breite Schuhe und Stiefel verwendet, und auch die Formen der Frauenhüte, so wie sie uns auf den Brüsseler Bildern entgegentraten, erscheinen hier großenteils wieder, wobei hervorgehoben werden mag, daß der Hennin fehlt. In andern Punkten treffen wir wieder Abweichungen: so spielen hier z. B. Gürtel eine weit größere Rolle als auf den Brüsseler Bildern. Leider aber kommen wir auch, selbst wenn wir uns mehr an die tatsächliche Übereinstimmung halten, durch diesen Vergleich noch nicht sehr weit, denn jenen Maître d'Outremont vermögen wir, vorläufig wenigstens, weder lokal noch temporal sicher unterzubringen.[1]) Und ferner: da es sich hier nur um einen einzelnen Fall handelt, brauchte die Übereinstimmung noch immer nicht auf eine Nachbildung der Theaterkostüme nach dem Muster der Leistungen der bildenden Kunst zurückzuführen zu sein, sondern

1) Helbig, Revue de l'art chretien 1898 S. 349 ff., verlegt das Triptychon in das erste Viertel des 16. Jahrhunderts und erklärt es für brabantisch oder holländisch mit etwas niederrheinischem Einfluß. Anderseits denkt man wohl auch an Mostaert, den Hofmaler der Margarethe.

umgekehrt könnte ja der Maler auch Theatertrachten übernommen haben.

Nur vermuten können wir also, daß wir in diesen Trachten der lebenden Bilder von allen Elementen etwas vor uns haben und daß sich dadurch vor allem jene Buntscheckigkeit erklären läßt. Neben der einfachen Übernahme von Alltagskleidern, die wirklich damals gerade im Zeichen der Zwiespältigkeit gestanden haben werden, Leistungen der Malerphantasie, die sich besonders gegenüber der Aufgabe, eine Reihe von antiken Frauengestalten vorzuführen, betätigt haben mag. Hier wird man also auch die Kosten für Neuanfertigungen nicht gescheut haben. Daneben aber hat man sich wohl auch, zumal was die biblischen Bilder anlangt, an das vorhandene Inventar gehalten und Kostüme, wie sie bei den geistlichen Aufführungen üblich waren, bei lebenden Bildern verwendet. Endlich sind wohl neben den Alltagskleidern auch Trachten und Trachtenteile benutzt worden, wie sie bei den festlichen Aufzügen im Schwange waren. So stimmt z. B. die Form eines auffallenden Frauenhutes auf einem der antiken Bilder überein mit der Kopfbedeckung, die auf jenem damals durch Brüssels Straßen sich bewegenden Aufzug eine Mohrin trug; auf den Brügger lebenden Bildern treffen wir wilde Männer, und auch solche sind im Dezember 1496 durch Brüssels Straßen gezogen, wie denn die Anlegung derartiger aus Werg gefertigten Wilden-Männer-Kostüme ein beliebter Maskenscherz der Zeit war. Auf solch doppelte Weise: durch die Verwertung alter Theatergarderobe und die Benutzung von Feierkleidern und Maskenkostümen mag sich die Vorführung jedenfalls längst veralteter Trachten erklären, die auch in jener Übergangszeit niemand mehr trug. So ist tatsächlich der Hennin, den wir hier sehen, gewiß damals in Brabant nicht mehr eine lebendige Mode gewesen. Die Buntscheckigkeit aber, die auf solche Art zustande kam, entsprach dem Zweck der ganzen Veranstaltung gewiß am allerbesten. Besonders bemerkt mag endlich werden, daß die Kostümierung des Engels und des Teufels durchaus den üblichen Darstellungen der bildenden Kunst entspricht: der Engel trägt ein kuttenartiges weißes Gewand mit Ärmeln und Flügeln, die hoch über den Kopf herüberragen und unten tief heruntereichen, der Teufel hat statt der Füße und Hände vier Krallen, ferner rote Augen, einen großen Rachen und einen langen Schwanz.

Und wie verhalten sich zu diesem Zustande, bei dessen Erklärung wir schließlich leider doch im Bereich der Vermutung bleiben, die Kostüme des Lyoner Terenz? Ganz gewiß werden wir keine völlige Übereinstimmung fordern dürfen, denn die Aufgabe war hier eine völlig andere. Die vorzuführenden Personen gehören hier so ausschließlich dem Bürgerstand an, wie es sonst bei Leistungen der bildenden Künste gewiß nur ausnahmsweise damals der Fall ist,

während die Brüsseler Bilder bis in die höchsten Kreise hinaufführen; und während hier die Vorführung von Frauen beinahe überwiegt, treten sie in den terenzischen Komödien verhältnismäßig sehr zurück. Aus dem Rahmen des bürgerlichen Lebens fallen im Ganzen nur wenige terenzische Gestalten: der Parasit etwa und dann vor allem der Sprecher des Prologs.

Und wirklich ist denn auch neben einer gewissen Gleichheit, die sich nicht nur in Einzelheiten, sondern auch im Gesammtcharakter der Tracht äußert, die auch hier wieder sehr buntscheckig und barock erscheint, von völliger Übereinstimmung nicht die Rede Die Schuhe allerdings sind hier wie dort durchaus breit, aber schon die Frauenkopftrachten unterscheiden sich. Der Zug zur Mannigfaltigkeit tritt auch im Terenz deutlich hervor, und an einzelnen Übereinstimmungen mangelt es nicht. Aber hier bemerken wir als Haupttracht jene gestickte Haube, die in Brüssel nur gelegentlich auftritt; hier fehlt einerseits der Hennin ganz, und von den ganz phantastischen Kopfputzen jener lebenden Bilder ist anderseits nicht die Rede. — Die Frauenärmel sind hier durchaus eng und zum Teil wieder überlang, die ganz weiten Ärmel dagegen fehlen, während bei den Männerärmeln die Zwiespältigkeit tatsächlich hervortritt. Was die Stoffe betrifft, so werden wohl helle, dunkle und gestreifte unterschieden, die großgemusterten aber suchen wir vergeblich. Die Männerkragen dagegen sind wieder vielfach zu finden, allerdings fehlen sie auffallenderweise in einigen Komödien ganz. Die Verwendung von Gürteln ist wenigstens beim männlichen Geschlecht viel stärker als auf den Brüsseler lebenden Bildern. — Anderseits zeigen die Terenzkostüme einige Eigentümlichkeiten, die in Brüssel nicht zu finden sind, so die Verwendung von Braguettes an den Männerhosen, — auffallenderweise ist sie auf die Sklaven beschränkt, während wir sie sonst in der bildenden Kunst[2]) auch bei der Darstellung vornehmer Personen treffen. Der Schnitt der Männertrachten ist viel abenteuerlicher als auf den Brüsseler Bildern: durch allerhand Auszackungen sind da seltsame Formen hergestellt, und das Eigenartigste ist die von Stück zu Stück wechselnde Tracht des Prologsprechers; namentlich kommt dabei ein Mantel zur Verwendung, der völlig aus allem herauszufallen scheint, was uns sonst auf niederländischen Bildern entgegentritt.[3])

Fragen wir nun auch hier wieder: ist das einfache Übernahme der tatsächlich damals irgendwo getragenen Kostüme? so sind wir für die Beantwortung besonders schlecht gestellt, weil wir mit

1) Vgl. Alwin Schultz S. 93.

2) Vgl. z. B. die Burgunder Teppiche.

3) Der immerhin auffallende große, künstlich drapierte Mantel der Semiramis aus den Brüsseler Vorführungen des Jahres 1496 ist doch wesentlich anderer Art.

noch geringerer Sicherheit als sonst anzugeben vermögen, welchem Ort der Künstler seine Kostümeindrücke verdankte. Allerdings können wir zur Kontrolle hier vielleicht jenes dem ganzen Werke vorangestellte Theaterbild heranziehen, das uns ja einen gefüllten Zuschauerraum und außerdem die Bewohner und Besucher der *fornices* vorführt. In der Tat finden wir hier zwar nicht alle — dazu reicht das Material nicht aus — aber doch viele Eigentümlichkeiten der Tracht wieder, die uns auf den Szenenbildern aufgefallen sind. Nur ist das noch kein Beweis für die reale Existenz dieser Trachten, denn der Künstler könnte ja auch, um das Theaterpublikum als Zeitgenossen jener in den Szenenbildern vorgeführten Personen zu charakterisieren, ihm ebenfalls das nicht schlechthin mit der Wirklichkeit übereinstimmende Thaterkostüm angezogen haben. Auch hier ist es wieder schwierig, in der bildenden Kunst Leistungen zu finden, die mehr als einzelne Übereinstimmungen in kostümlicher Hinsicht an den Tag legen. Etwa so nahe wie den Kostümen der Brüsseler Bilder die Trachten auf jenem Triptychon des Maître d' Outremont stehen den Terenzkostümen die Trachten, welche die ja im niederländischen Stil geschaffene Lübecker Bibel des Jahres 1494 aufweist. Die Frauenärmel halten sich auch hier im Ganzen noch in der engen und zum Teil überlangen Art, während die Männerärmel nicht selten bauschig sind. In den Kopfbedeckungen beider Geschlechter ist vieles ähnlich: Kragen und Gürtel sind im Ganzen gleich behandelt. Die Braguettes kommen nicht selten vor, allerdings ohne daß jene Beschränkung auf die niedersten Stände sich geltend machte, und vor allem endlich ist die barocke Gestaltung der Männerkleider dort vielfach sehr ähnlich wiederzufinden; der merkwürdige Mantel allerdings fehlt hier völlig. Breite und spitze Schuhe finden sich noch ziemlich bunt durcheinander.

Auch hier werden wir im Hinblick auf die Buntscheckigkeit und auf die Erklärung, die sich uns für die nicht minder große Buntscheckigkeit der Brüsseler Bilder aufgedrängt hatte, schließlich vielleicht vermuten dürfen, daß eine Mischung zugrunde liegt, an der auch rein Theatralisches seinen Anteil hat. Wenn es uns vorher als wahrscheinlich erschien, daß damals von den Frauen ganz enge und ganz weite Ärmel nebeneinander getragen wurden, so mag der Umstand, daß hier im Terenz die ganz weiten Ärmel noch völlig fehlen, vielleicht darauf schließen lassen, daß man auf der Bühne, deren Kostüme der Terenzillustrator im Sinne hatte, es vermied, die neuesten Errungenschaften der Mode vorzuführen, und sich an eine vorhandene Theatergarderobe hielt, die solche Extravaganzen noch nicht kannte. Daß im Gegensatz zu aller sonstigen Buntscheckigkeit die Brüsseler Bilder wie die Terenzillustrationen durchaus die ganz modernen breiten Männerschuhe zeigen, wird sich ebenfalls aus dem lebendigen Theatergebrauch erklären: die Dar-

steller werden, wenn sie sich auch sonst umkleideten, ihr gewöhnliches Schuhwerk beibehalten haben. Endlich jener phantastische Mantel des Prologsprechers. In den Niederlanden scheint er, wie wir schon sahen, seinesgleichen nicht zu haben; dagegen treffen wir ihn bei Dürer und zwar auf Bildern, die sicherlich unter italienischem Einfluß entstanden sind. Wenn wir nun auch früher schon einen Zusammenhang jener flandrischen Bühne mit dem italienischen Volkstheater glaubten ahnen zu dürfen, so mag in diesem Mantel des Prologsprechers ebenfalls ein solcher Rest einer Anlehnung an die fremden Theaterverhältnisse gefunden werden dürfen.

Es bleibt die allerletzte Frage: liefert unser Material uns einen Anhalt für die Beantwortung der Frage, ob auf dem Theater beim Vortrage bestimmte spezifisch theatralische Gesten üblich gewesen sind? Von vornherein werden wir hier die Brüsseler Bilder nicht für allzu ergiebig halten dürfen. Einerseits nämlich wird in der Anordnung der Gebärden gerade hier wieder die malerische Leistung der ganzen Veranstaltungen zu ihrem Rechte gekommen sein: die Maler-Regisseure werden eine Neigung gehabt haben, ohne die Rücksicht auf die etwa theaterüblichen Gebärden die Hände der Personen so anzuordnen, wie sie es von den Bildern her gewohnt waren. Anderseits verbot der Umstand, daß es sich um lebende Bilder handelt, deren Teilnehmer in der gleichen Situation längere Zeit unbeweglich zu stehen gezwungen waren, die Vorführung transitorischer Stellungen durchaus. So ist denn auch wirklich in den meisten Fällen hier nichts Besonderes zu beobachten. Mit Vorliebe haben die Regisseure beiden Händen der mitspielenden Personen einen Halt gegeben: sie stützen sich auf Stöcke oder Waffen, halten irgend einen Gegenstand, der ein Herabhängenlassen des Armes motiviert, oder die Hände sind ganz versteckt oder wenigstens gefaltet. Gelegentlich kommt der Affekt des Entsetzens in der Gestikulation zum Ausdruck: auf dem Bilde der Jahel, wo die zuschauenden Frauen beide Hände in einem gewissen Abstand voneinander vor der Brust erheben, — eine typische Bewegung, die in der bildenden Kunst häufig genug begegnet. Beim Gelöbnis hebt Eleazar die eine Hand; in pathetischer Pose halten verschiedene von den berühmten Frauen des Altertums gleichfalls die eine Hand in die Höhe. Den Versuch, die einfache Sprechbewegung anzudeuten, findet man eigentlich nur einmal auf dem Bilde *tres virgines*, und hier sind ganz wie in der nicht individualisierenden mittelalterlichen Illustrationskunst beide Hände in Aktion.

Viel interessanter dagegen ist immerhin das Material der Lyoner Terenzbilder. Wir vermögen hier symbolische Gesten, Affektbewe-

gungen und endlich die einfache Aktion der Arme beim Gespräch zu unterscheiden.

Die Arme nämlich sind es vornehmlich, in deren verschiedener Haltung das seelische Leben der Personen sich kundtut; viel seltener lassen sich charakteristische Eigentümlichkeiten in der Haltung der Hände und der Finger unter scheiden. Die ermahnende Person hebt (Andria II, 1) den Zeigefinger hoch; bittende Personen: Archillis (Andria I, 4) und Clitipho (Heaut. V, 3) halten die Hände vor der Brust und die Fingerspitzen wie zum Gebet zusammengepreßt. Wichtiger ist die einzige Affektbewegung, zu deren Darstellung die terenzischen Komödien wiederholt entschiedene Veranlassung geben: die Gestikulation der Verzweiflung. Die typische Stellung ist hier die, daß der Verzweifelnde seine Hände etwas über den Kopf zusammenschlägt: Pamphilus (Andr. II, 5), Chaerea (Eun. II, 3; Abb. 39, s. o. S. 312), Geta (Phormio V, 2); nicht ganz so hoch hält sie Thraso (Eun. V, 9—10); Demea (Adelphi V, 1) steht so, daß wir sehen: er will die die Hände im nächsten Augenblick zusammenschlagen. Aeschinus (Adelphi IV, 5) hat die offenbar vorher gleichfalls oben zusammengeschlagenen Hände, ohne sie voneinander zu nehmen, tief herunter gesenkt. Völlig weichen nur Pythias (Eun. V, 2) und Simo (Heaut. V), 3) ab, bei denen es sich offenbar mehr um ein Falten der Hände in der Höhe des Gesichts handelt, und endlich Davus (Andr. III, 4), der in seiner Verzweiflung sich ganz nach vorn übergebeugt hat, so daß die Haare fast den Boden berühren, und nun in dieser Stellung mit beiden Händen an den Haaren reißt. Immerhin: die zuerst charakterisierte Gestikulation ist ziemlich stereotyp, und das fällt einigermaßen auf, weil der ganzen Art dieser Kunstleistung nach vielmehr eine durchaus individualisierende Art der Gebärdenbehandlung zu erwarten wäre. Der Zug des Künstlers dazu zeigt sich auch gelegentlich ganz deutlich, so etwa in der Darstellung des Simo (Adelph. IV, 2), der die Hand ans Kinn legt. Die Illustrationen der Lübecker Bibel, die wir sonst dem Lyoner Terenz einigermaßen nahe rücken durften, weichen hier durchaus ab. Und auch sonst ist in der spätmittelalterlichen Kunst, wie wir in anderm Zusammenhange (vgl. o. S. 233, 239) darlegten, dieses Zusammenschlagen der Hände über dem Kopf als Zeichen der Verzweiflung fast niemals von der starken Bildwirksamkeit wie hier. So werden wir immerhin die Möglichkeit nicht für ausgeschlossen halten, daß der Terenzillustrator hier tatsächlich eine typische Theaterbewegung im Sinne gehabt hat. In einem ganz andern Zusammenhange: bei der Betrachtung der auf der deutschen Meistersingerbühne des 16. Jahrhunderts üblichen Gestikulation haben wir sie geradezu im Mittelpunkt der Gebärdensteigerung getroffen.[1])

1) Vgl. o. S. 246 ff., 255 f.; s. auch u. S. 419.

Viel schematischer noch aber als diese schließlich doch nur gelegentlich auftauchende Affektgeste ist im Lyoner Terenz die eigentlich auf jedem einzelnen Bilde vorgeführte Bewegung beim einfachen Sprechen. Es im höchsten Maße auffallend, wie hier von ganz wenigen, völlig verschwindenden Ausnahmen abgesehen immer nur die eine Hand die gewöhnliche Rede begleitet, während die andere einfach herabhängt oder einen Teil des Gewandes oder sonst irgendetwas festhält. Der Oberarm pflegt fest am Körper zu liegen, der in Bewegung begriffene Unterarm dagegen mit ihm bald einen spitzen, bald einen rechten, bald einen stumpfen Winkel zu bilden. Diese Gestendarstellung widerspricht durchaus dem, was wir in der Illustrationskunst beobachten können: wo hier überhaupt eine stereotype Art sich zeigt, pflegen, wie wir das schon öfter betont haben, beide Hände in Aktion zu treten. Handelt es sich hier also um eine wirklich auf dem Theater übliche Art der Geste beim einfachen Gespräch, dürften wir annehmen, daß beim Vortrag der gewöhnlichen, affektlosen Reden wenigstens der niederländischen Bühne der eine Arm des Schauspielers stets in Ruhe, der andere dagegen in einer die Hand beständig von oben nach unten und von unten nach oben führenden Bewegung gewesen ist? Hat der Künstler, der für Jodocus Badius arbeitete, diese ihm wohl bekannte Deklamationsbewegung seines heimatlichen Theaters auf die Darstellung antiker szenischer Hergänge übertragen? Auffallend ist es immerhin, daß sein Venetianer Nachahmer, der sich sonst so getreu an ihn anschließt, die strenge Durchführung dieser Gesprächsgesten einigermaßen verwischt hat: er hat diesen speziell theatralischen Charakter seiner Vorlage nicht mehr begriffen. Es gäbe allerdings noch eine andere Erklärung. Im klassischen Altertum heischt es die gute Sitte, auf der Straße die eine Hand im Mantel verborgen zu tragen und nur die andere zur freien Verfügung zu haben; dieses Prinzip läßt sich bei genauem Zusehen wohl auch auf den Terenzbildern des Codex Vaticanus oder des Codex Parisinus herauserkennen, und da wir annahmen, daß Jodocus Badius einen dieser Codices einmal betrachtet hat, so könnte ihm jene antike Eigentümlichkeit wohl aufgefallen sein, und er hätte sie dann dem von ihm beschäftigten Künstler zur Verwertung auf den modernen Terenzbildern mitgeteilt.

So schließt auch die letzte Erörterung dieser ganzen mehr abbauenden als aufbauenden Untersuchung mit einem „non liquet".

Drittes Kapitel:

Illustrationen zu schweizerischen Dramen.

Gerold Edlibach.

Die moderne Reihe setzt in Zürich ein und zwar nicht mit einer Dramenillustration im gewöhnlichen Sinne des Wortes, mit Bildern, die einem gedruckten Drama beigegeben wären, sondern mit einer Leistung, die uns in gewissem Sinne an jene zuletzt besprochenen Bilder zu den Brüsseler Aufführungen erinnert: mit Federzeichnungen, die ein paar Züricher Spiele aus dem letzten Viertel des 15. Jahrhunderts vorführen. Diese Züricher Abstammung erweckt ein günstiges Vorurteil für die reine theatralische Wirklichkeit des hier Vorgeführten: die Möglichkeit, daß es sich wieder in erster Reihe um eine spezifisch bildkünstlerische Leistung handle, ist hier von vornherein nicht sehr groß. Denn nur sehr gering ist der Anteil, den Zürich damals am deutschen Kunstleben hat. Erst im Anfang des 16. Jahrhunderts lassen sich die ersten Spuren eines eigenen Buchdrucks nachweisen, und irgendwie nennenswerte Künstler treten vor dem ebenfalls erst im 16. Jahrhundert tätigen Hans Leu kaum auf. Mag man auch in Rechnung ziehen, daß mancherlei Werke aus dieser Periode zerstört sein werden, so wird sich doch aus dem Umstand, daß auch der regste Sammeleifer[1]) von der Architektur und einigen kunstgewerklichen Leistungen abgesehen keine irgendwie beträchtlichen Arbeiten aus den letzten Jahrzehnten des 15. Jahrhunderts hat aufstöbern können, der Schluß tun lassen, daß damals keine oder so gut wie keine künstlerische Tradition bestanden hat. Einen Anteil hat Zürich allerdings an denjenigen künstlerischen Leistungen, durch die die Schweiz überhaupt damals besonders hervorragte, und sie hat ihn durch eben den Mann, dem wir die hier zu behandelnden theatralischen Zeichnungen verdanken: das ist das Gebiet der Chronikenillustration, über die wir neuerdings besonders gut unterrichtet

1) J. R. Rahn, Gesch. d. bild. Künste in d. Schweiz von den ältesten Zeiten bis zum Schluß des Mittelalters (Zürich 1876).

worden sind[1]). In Bern hat diese Kunst ihr Zentrum und feiert hier seit dem Jahre 1470 in den meist von unbekannten Künstlern herrührenden Bildern zu Diebold Schillings Chroniken ihre eigentlichen Triumphe, die besonders seit den 80er Jahren in der immer glänzenderen Durchführung des spätgotischen Realismus zutage treten. Anno 1486 hat der Rat der Stadt Zürich eines dieser Manuskripte, Schillings Beschreibung der Burgunderkriege, von der Witwe des Verfassers angekauft.

Um die gleiche Zeit aber hatte sich in Zürich bereits der Mann, von dem wir hier zu reden haben, Gerold Edlibach, mit einer verwandten Arbeit, mit Bildern zu seiner 1485 und 86 geschriebenen Züricher Chronik versucht, die freilich trotz eines entschiedenen Zuges zur Wirklichkeit hinter den besseren Berner Miniaturen zurückbleiben. Den Einfluß dieser Berner Kunst auf Edlibach zu untersuchen, wird aber nicht nötig sein, da er für unsere Theaterbilder kaum in Frage kommt: sie gehören schon den Jahren 1476 und 1484 an.

Gerold Edlibach, im Jahre 1454 geboren, seit 1473 als Amtmann des Einsiedler-Stiftes in Zürich tätig, seit 1480 im Besitz öffentlicher Ämter, wurde im Jahre 1489 durch die große Züricher Revolution vom Regiment verdrängt, ist aber bald wieder emporgekommen und in hohen Ehren 1530 gestorben[2]).

Hier interessiert er uns nur in seiner Stellung zur Bildungsgeschichte seiner Zeit: da tritt uns ein Autodidakt und eifriger Sammler entgegen, wie diese Periode so manchen aufzuweisen hat: ein Hartmann Schedel en miniature, nur daß ihm der Zug zur humanistischen Propaganda abgeht. Er brachte mit allen Mitteln eine Bibliothek zusammen: indem er handschriftliche oder gedruckte Bücher kaufte oder auch mit eigener Feder umfangreiche Werke kopierte. So hat er schon im Jahre 1474 eine Prosalegende vom Heiligen Georg selbst geschrieben (Ms. A 164 der Stadtbibliothek in Zürich) und im Jahre 1498 ein nicht minder umfangreiches Passionsbuch, das eben dort als Ms. B 288 bewahrt wird. Als Schriftsteller hat er sich durch jene schon erwähnte, übrigens ziemlich trockene und politisch höchst vorsichtige Züricher Chronik betätigt: seine eigene Handschrift bildet jetzt in Zürich das Ms. A 75[3]). Ein Element aber eignet diesen Arbeiten, dem bei Hartman Schedel nichts entspricht: Edlibach hat seine Handschriften, die Chronik nicht nur, sondern auch das Georgsbuch, die Passion und anderes eigenhändig mit Bildern ausgestattet. Auch auf diesem Gebiete

1) J. Zemp, Die schweizerischen Bilderchroniken und ihre Architekturdarstellungen Zürich 1897.

2) Vgl. Wyss: ADB. 5, S. 646f.

3) Ich durfte sämtliche drei Manuskripte durch die Güte der Direktion der Züricher Stadtbibliothek in Berlin benutzen.

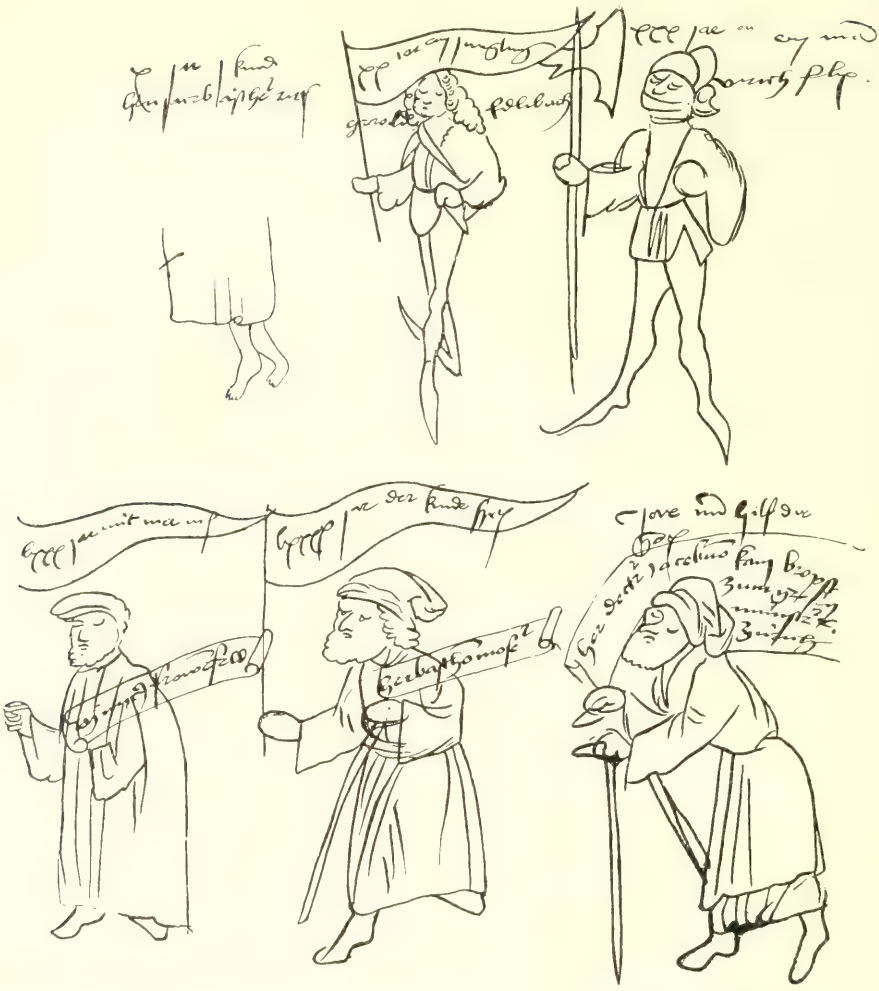
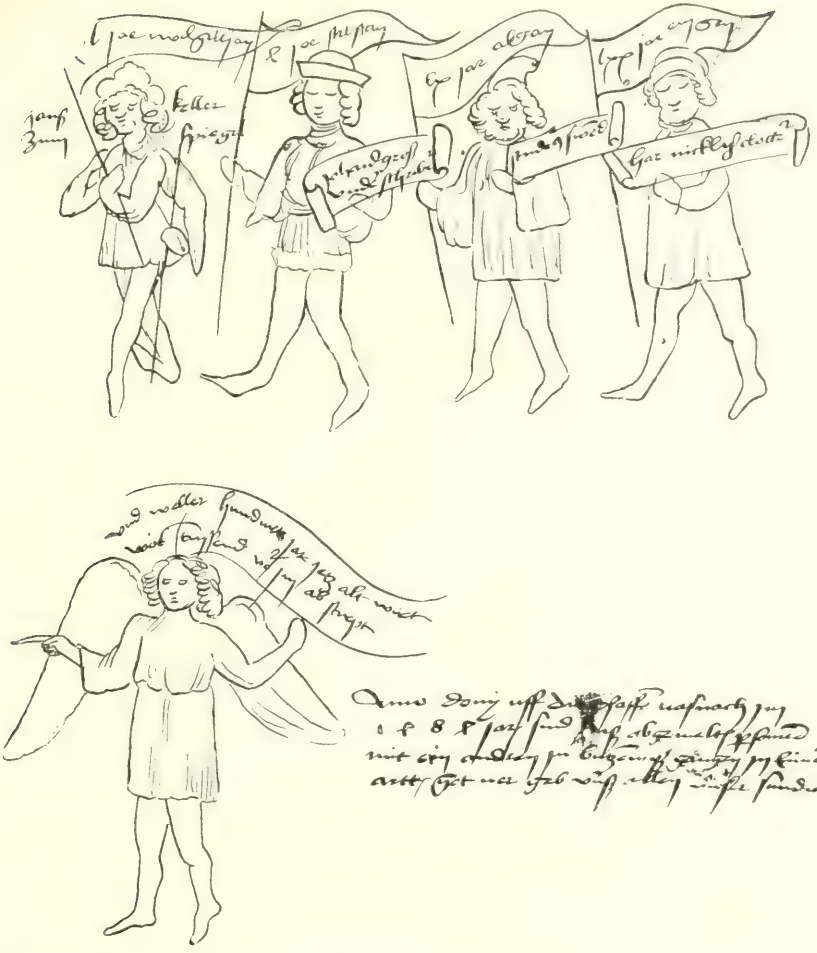


Abb. 79—80. Gerold Edlibachs Federzeichnungen

aber ist Edlibach durchaus Autodidakt, Dilettant, ein Mann, der einen gewissen Blick für die Erscheinungen des Lebens besitzt, der auch wohl naiv dem Einfluß berufsmäßiger Kunst, zumal dem des süddeutschen Holzschnitts unterliegt und in solchem Sinne seinen Naturalismus stilisiert. Aber die hier zu behandelnden Arbeiten sind doch so naiv, daß wir jene Beeinflussung nicht zu berücksichtigen brauchen, und zumal die Entwicklung seines Farbensinnes, die sich in den genannten Leistungen deutlich beobachten läßt, zu erforschen, tut um so weniger not, als unsere theatralischen Bilderzeichnungen ausnahmsweise ohne Farben dargeboten werden[1]).

1) Man könnte auf den Gedanken kommen, daß ein Mann, der nachgewiesenermaßen das Bild öffentlicher Aufführungen mit der Feder festzuhalten versucht hat, in seinen Bildern zu Christi Leidensgeschichte sich habe durch die öffentlichen Passionsauf-



zu dem Spiel von den zehn Altern (Zürich 1484(.

Diese beiden Zeichnungen, die wir hier (Abb. 79—80) reproduzieren[1]), befinden sich in dem jetzigen Cod. 98 der Fürstlichen Biblio-

führungen beeinflussen lassen. Doch zeigte eine Untersuchung des oben genannten Manuskripts von 1498, daß daran kaum zu denken ist: die meisten dieser Bilder, Abendmahl, Fußwaschung, Ölberg, Geißelung, Dornenkrönung, Kreuztragung, Kreuzigung, Beweinung, Auferstehung usw. stehen durchaus rein im Bann der üblichen Darstellungen durch die bildende Kunst. Aber auch bei den übrigen Bildern, die z. T. Szenen zeigen, welche von den Malern und Zeichnern sonst kaum vorgeführt werden, ist wohl von einer Nachbildung dramatischer Szenen nicht die Rede: sie spielen alle im vollständig geschlossenen Innenraum. Auffallend ist nur das erste Bild, die Vertreibung der Wucherer aus dem Tempel: hier befinden wir uns nämlich draußen vor dem Tempel (bei dessen Darstellung Edlibach seiner auch sonst zu beobachtenden Neigung für die Vorführung von Architektur die Zügel schießen läßt), während die bildende Kunst sonst uns in das Innere des Tempels zu führen pflegt.

1) Leider ist die erste der beiden Zeichnungen durch Wasser stark beschädigt worden;

thek zu Donaueschingen[1]), dessen Hauptinhalt eine im Jahre 1464 geschriebene Kopie des Schachgedichts[2]) von Konrad von Ammenhausen bildet; Edlibach hat dahinter eine Reihe von Ausdrücken aus dem Rotwelschen und eine Prosafassung der Geschichte vom Meliböus geschrieben. Nicht nur wegen dieses Inhalts ist die Handschrift von der Wissenschaft mehrfach beachtet worden, sondern auch wegen mancher illustrativer Beigaben, unter denen namentlich die Abbildungen von schweizerischen Burgen wiederholt reproduziert worden sind. Dagegen ist das, was auf den letzten drei Seiten der Handschrift sich befindet, eben unsere theatergeschichtlich wichtigen Federzeichnungen, bisher nur gelegentlich erwähnt worden[3]).

Die erste Zeichnung bezieht sich auf eine Darstellung des Spieles von den zehn Altern, das in der Geschichte des deutschen Dramas wiederholt auftaucht und von dem auch wir, wenn wir von Pamphilus Gengenbach reden, noch zu handeln haben werden. In Zürich ist es offenbar nicht eigentlich als Drama, sondern in einer Art Umzug gespielt worden; von solchen für die Geschichte des Theaters jedenfalls wichtigen Zwischengattungen ist schon früher bei der Erörterung der Brüsseler Bilder gesprochen worden.

Nach den oben gegebenen Erörterungen über den Stand der bildenden Kunst in Zürich und über den Dilettantismus des Zeichners werden wir von vornherein erwarten dürfen, hier wirklich ein Theaterbild vor uns zu haben. Wie in den Illustrationen zu seiner Chronik kommt es Edlibach darauf an, einen tatsächlichen Hergang zu verewigen, und vor allem der Umstand, daß der Zeichner zu jeder Gestalt den Namen dessen fügte, der bei jenem Umzuge die betreffende Rolle gespielt hat, erlaubt uns die Annahme, daß wir es hier mit kaum stilisiertem Naturalismus zu tun haben. Wohl hat das Motiv von den zehn Altern, wie wir später sehen werden, auch seine rein künstlerische Tradition, aber dem Nichtkünstler lag doch die Einordnung seiner Darstellung in diese Tradition bei weitem nicht so nahe wie etwa die Anlehnung seiner Passionsbilder an die gebräuchlichen Vorführungen der bildenden Kunst, die auch dem Dilettanten fort und fort vor Augen kamen. In der Tat stimmt seine Zeichnung denn auch eigentlich nur mit einem einzigen der weiter unten zusammengestellten künstlerischen Motive

die Kunstanstalt von Meisenbach, Riffarth & Co. in Berlin-Schöneberg hat mit der Feder an einigen Stellen vorsichtig nachgeholfen. Die Reproduktionen sind stark verkleinert.

1) Die Direktion hat sie mir in liebenswürdiger Weise auf längere Zeit zu meiner Benutzung nach Berlin gesandt.

2) F. Kluge, Wörterbücher des Rotwelschen Bd. I, S. 19 meint offenbar, die Abschrift rühre von Edlibach selbst her; das ist schon darum unwahrscheinlich, weil E. im Jahre der Herstellung erst 10 Jahre alt war, und wird durch das Bild der Schriftzüge vollends widerlegt.

3) Bei Meyer v. Knonau: Anz. f. schweiz. Altertumskunde 1870 S. 202 f.; bei Baechtold, Geschichte d. deutsch. Litt. in der Schweiz 1892, Anm. S. 70 und bei Zemp S. 71.

überein: der dreißigjährige Mann wird als Krieger dargestellt; ferner findet sich Edlibachs Scheidung, daß die Vertreter der Lebensalter von zehn bis fünfzig bartlos, der von sechzig bis hundert bärtig dargestellt sind, auf den Bildern der Kathedrale zu Amiens wieder. Aber solche Übereinstimmung mag ganz wohl Zufall sein. So werden wir uns wenigstens über das theatralische Kostüm bei solchen Fastnachtsspielaufführungen aus unserer Zeichnung orientieren dürfen; leider nicht über Weiteres, vor allen Dingen, da es sich um stummen Aufzug handelt, nicht über die theatralische Gebärde. Edlibachs Notiz meldet: *Anno Domini uff die pfaffen uasnach jm 1484 jar sind diese abgemelte personnen mit ein andren jn butzenwiß gangen . . . . . „Jn Butzenwiß“*: man wird geneigt sein, dabei an irgendeine Vermummung, sei es des Gesichts durch eine Maske, sei es des Körpers durch eine besondere Kleidung zu denken. Unsere Bilder zeigen nun aber, daß eigentliche Masken jedenfalls nicht verwendet worden sind; es bliebe nur die Frage, ob jene Vertreter der Lebensalter Sechzig bis Hundert vielleicht mit künstlichen Bärten versehen worden sind. Das wird sich endgültig feststellen lassen, wenn wir etwa einmal über das wirkliche Alter der Vertreter der einzelnen Rollen unterrichtet werden und also sehen können, ob die höheren Lebensalter von bejahrten Männern gespielt worden sind: wie Edlibachs Chronikenbilder zeigen, pflegen damals die älteren Leute fast durchaus Vollbärte zu tragen[1]). Vorläufig läßt sich nur sagen, daß das vorgeführte Alter mit dem wirklichen Alter der Spieler nicht übereinzustimmen brauchte, denn Edlibach selbst spielt den Zwanzigjährigen, während er 1484 doch schon dreißig Jahre zählte, und der Darsteller des Zehnjährigen ist offenbar ebenfalls ein Erwachsener gewesen. Aber auch um die Verwendung besonders eigenartiger, vermummender Kostüme kann es sich nicht gehandelt haben; die Trachten der zehn Darsteller stimmen vielmehr durchaus mit den damaligen Züricher Kostümen des Alltags überein[2]); lediglich die etwas merkwürdige Tracht des Zwanzigjährigen mit der großen Schleife läßt sich nicht nachweisen. Besonders interessant aber ist es, daß der Dreißigjährige, der Ritter, nicht etwa in voller ritterlicher Rüstung, sondern auch nur in der gewöhnlichen bürgerlichen Gewandung erscheint und daß sein Ritterstand lediglich durch Helm und Hellebarde symbolisch angedeutet wird. So wird man jene Worte *jn Butzenwiß* also wohl nicht durch „in einer Vermummung“ sondern nur allgemein „in einem Fastnachtsspielaufzug“ übersetzen dürfen. Die Hauptsache in der ganzen Ausstattung aber ist der Umstand, daß jede

1) Vgl. Zemp S. 72

2) Um sich davon zu überzeugen, mag man die für diesen Zweck ausreichenden, für kunstgeschichtliche Betrachtung ungenügenden Proben Edlibachscher Zeichnungen in Usteris Ausgabe der Chronik (1486) heranziehen.

Person eine Stange hält mit einer flatternden Fahne, deren Inschrift das Lebensalter des Trägers kennzeichnet. Schwierigkeiten macht nur der Engel, der das Ganze beschließt; hier fehlt der Schauspielername, und hier ist auch (etwa durch die Schuld jener Wasserflecke?) die Art der etwaigen theatralischen Verwendung der Fahne mit ihrer Inschrift nicht deutlich. Möglich also, daß es sich hier um eine rein zeichnerische Ergänzung handelt.

Das zweite Bild aber (Abb. 81) zeigt uns nicht einen doch nur halb

Abb. 81. Edlibachs Federzeichnung zu Brunners Fastnachtspiel.

dramatischen Umzug, sondern offenbar den Schluß eines richtigen Fastnachtspiels, dessen von Edlibach genannter Verfasser „Brunner de Zofingen“ freilich sonst nicht bekannt ist. Hier ist nicht etwa eine Illustration zu einem epischen Gedicht gegeben, denn die aus den Spruchbändern zusammenzustellenden Reden der Personen folgen aufeinander, ohne daß irgendwo ein episches „darauf sprach der Nächste“ zu ergänzen wäre, und auch der Umstand, daß die Reimpaare am Schlusse des Ganzen durch einen Dreireim abgelöst werden, weist in die gleiche Richtung. Der Schauplatz ist ein wirkliches Zimmer mit einer Tür, einem Ofen und einem großen

Tisch, um den von drei Seiten die handelnden Personen herumsitzen. Rund herum ist das zuschauende Publikum zu denken, nur die vierte Seite bleibt frei, die Seite der Tür, durch die soeben der Jäger hereintritt. Für die Trachten der Personen gilt wieder dasselbe, was vorhin beim Spiel von den zehn Altern gesagt ist: alle diese Gewänder, auch die kurzen Mäntelchen, ferner auch das große Horn des Jägers und seine hohen, oben umgekrempelten Stiefel lassen sich auf Edlibachs Chronikenbildern nachweisen; nur der Schnitt des Wamses bei den Schmausenden weicht etwas ab, aber auch hier kann es sich um eine bei der Herstellung der Chronikbilder schon aus der Mode gekommene Züricher Alltagstracht handeln: man kann diesen Schnitt auf den unserm Fastnachtsspiel von 1476 zeitlich näherstehenden St. Georgsbildern Edlibachs (1474) nicht selten wiederfinden. Was endlich die Bewegungen anlangt, so ist es ganz auffallend, wie alle diese ruhig miteinander sprechenden Personen nur den einen Arm agieren lassen, während wir auf ganz analogen Bildern der Edlibachschen Chronik, bei der Darstellung von Tischszenen also, die Redenden oft auch beide Arme bewegen sehen und auch ganz individualisierende Gesten treffen. Wir hatten schon in einem ganz andern Zusammenhange (S. 411) Grund zu der Annahme zu haben geglaubt, daß die typische Theatergeste bei der einfachen Rede in einem Auf- und Abbewegen des einen Armes bestanden hat: durch diese Edlibachschen Zeichnungen wird jene Hypothese vielleicht einigermaßen bestätigt.

Pamphilus Gengenbach.

Von Zürich haben wir uns nach Basel zu wenden und einen Zeitraum von etwa dreißig Jahren zu überspringen, wenn wir auf die nächste uns hier interessierende Leistung treffen wollen: die Zeit, in welche die bedeutsamsten Schöpfungen auf dem Gebiet der Terenzbilder fallen, geht hinsichtlich der Illustration deutscher Dramen völlig leer aus. Und auch eine direkte Beziehung zwischen jenen Züricher und den nun zu besprechenden Baseler Arbeiten existiert nicht. Zwar beginnt die Baseler Reihe merkwürdigerweise mit Bildern zu einem Drama, das den gleichen Stoff behandelt, den uns Gerold Edlibachs Federzeichnungen vorgeführt hatten. Aber über diese Stoffgleichheit hinaus scheinen keinerlei dramatische, theatralische oder zeichnerische Zusammenhänge zu bestehen. Aus der kunstarmen Zeit Edlibachs führen uns die Illustrationsreihen zu den drei dramatischen Arbeiten des Baselers Pamphilus Gengenbach und damit in eine Periode reger und bedeutsamer Kunstentfaltung. Freilich besitzen wir noch keine eigene Untersuchung, die uns die Leistungen des Baseler Holzschnitts in ihrer besonderen

Entwicklung und in allen wichtigen Einzelarbeiten im Zusammenhange vorführte. Und ob das Surrogat, das uns Haendckes Betrachtung der malerischen und zeichnerischen Kunst Basels im 16. Jahrhundert bieten kann, wirklich ausreicht, wage ich nicht endgültig zu entscheiden. Er beobachtet, wie hier Schongauers Einfluß durch die Anlehnung an Dürer abgelöst wird, wie dann aber die Schule des Mannes, der über die beiden Meister hinausstrebend eben anfing, einen eigenen Stil zu gewinnen, die Schule des Urs Graf vor ihrer eigentlichen Entfaltung durch den alles bezwingenden Einfluß des jüngeren Hans Holbein vollständig geschlagen wurde. Kleinere und größere Einflüsse scheinen hier in diesem Bilde doch zu fehlen; vor allem ist es seltsam, daß Ambrosius Holbein vollständig mit Stillschweigen übergangen ist. Eine wirklich abschließende Monographie wird wohl nur einem kunsthistorisch geschulten Lokalforscher gelingen.

Für die rein bibliographische Seite unserer Untersuchung, für die Möglichkeit, die Leistungen der einen in Betracht kommenden Druckerei in ihrer Gesamtheit zu überblicken, ist durch das große Werk von Heitz und Bernouilli[2]) trefflich vorgearbeitet. Immerhin aber läßt sich leicht zeigen, daß die Stürme des 16. und 17. Jahrhunderts auch von den Drucken, die aus der Offizin des Dichters Pamphilus Gengenbach hervorgegangen sind, vieles vernichtet haben, so daß wir immer darauf gefaßt sein müssen, nur mit Trümmern zu arbeiten: wiederholt treffen wir in Gengenbachschen Drucken Holzschnitte, die nicht zu dem Inhalt passen, sondern lediglich als Buchschmuck verwendet sind, — solche Bilder setzen die sonst nicht mehr nachweisbare Existenz von Druckwerken voraus, für die sie ursprünglich einmal geschaffen worden sind; auch der Umstand, daß nachträglich, nach dem Abschluß jener bibliographischen Zusammenstellung, noch hier und da Leistungen der Gengenbachschen Druckerei auftauchen[3]), weist in die gleiche Richtung. Immerhin besitzen wir soviel Arbeiten des Druckers Gengenbach, die mit Holzschnitten geziert sind, daß wir erkennen können: eine ganze Anzahl der Baseler Künstler jener Zeit hat in seinem Auftrage gearbeitet; nur die modernste Richtung, die Holbeinsche Schule, scheint er nicht mehr beschäftigt zu haben.

Anderseits hat Gengenbach auch, nach dem Usus der Zeit, aus andern Druckereien Holzstöcke, namentlich Zierleisten und dergleichen gekauft, und der ganze Illustrationsbetrieb gewinnt bei ihm in sofern etwas Fabrikmäßiges, als namentlich in der späteren Zeit auf die oben angedeutete Art viele Werke mit Holzschnitten

1) B. Haendcke, Die Schweizerische Malerei im 16. Jahrhundert (Aarau 1893) S. 3ff.

2) Baseler Buchdruckerzeichen (Straßburg 1895).

3) Vgl. S. Singer, ZDA. 45, S. 153.

ausgestattet werden, die kaum noch irgend etwas mit ihrem Inhalt zu schaffen haben. Dagegen hat Gengenbach seine drei eigenen dramatischen Werke offenbar hoch genug gestellt, um für sie vollständig neue Illustrationen anfertigen zu lassen.

Das erste von diesen Werken ist, wie schon bemerkt, das Spiel von den zehn Altern. Über die Entstehungszeit dieser dramatischen Revue sind die Forscher bisher nicht einig geworden. Auf dem Titelblatt des Originaldruckes steht nämlich: *Hie findt man die zehen alter nach gemainen laufft der wält mit vyl schönen hystorien begryffen, vast lieplich zu läsen vnd zu hören. Und sind dyse alter von wort zu wort nach inhalt der matery vnd anzaigung der figuren gespilt worden Im XV^c Jor vff der herren fastnacht von etlichen ersamen vnd geschickten Burgeren eir loblichen stat Basel.*

Im XV^c Jor: das heißt natürlich zunächst nichts anderes als: „im Jahre 1500“; aber die ältere Anschauung, die das Spiel nun darum wirklich in das Jahr 1500 verlegt, ist schon darum nicht zu halten, weil das Stück Anspielungen auf historische Vorgänge späterer Jahre enthält; ein neuerdings hervorgetretener Versuch, diese alte Datierung zu retten[1]), ist durchaus gescheitert. Seit Goedeke setzt man das Spiel ins Jahr 1515, indem man das *c* hinter *XV* als einen Druckfehler für *o* ansieht, also *Jm XV° Jor* liest und das als eine Abkürzung für „im 1515ten Jahre“ betrachtet. Dem hat in neuester Zeit Bolte[2]) widersprochen. Jene Abkürzung *15* statt *1515* hält er darum für unwahrscheinlich, weil auf dem Titelblatt von Gengenbachs nächstem Drama, das im übrigen jene oben zitierten Worte fast buchstabengetreu wiederholt, zu lesen ist *Jm XV^c vnd XVII°*: jenes *c* der „Zehn Alter“ ist also kein Druckfehler, die Sache wird sich vielmehr so verhalten, daß hinter dem *XV^c*, das die Zahl des Jahrhunderts angibt, durch ein Versehen des Druckers die nun noch folgende Ziffer ausgefallen ist. Bolte sieht keinen Grund, der uns zwänge, gerade auf das Jahr 1515 zu raten; er möchte sich vielmehr gern für das Jahr 1511 entschließen, weil in diesem Jahre nach einer zufällig erhaltenen urkundlichen Notiz ein „Fastnachtspiel der Baseler Druckergesellen“ stattgefunden hat, das ihm mit dem Drama des Druckers Gengenbach identisch zu sein scheint. So sehr ich aber den ersten Teil seiner Beweisführung billige, so wenig vermag ich mich dem zweiten anzuschließen. Jene Identität wird schwerlich anzunehmen sein, da Druckergesellen kaum als „ehrsame und geschickte Bürger“ werden

1) A. Klassert, Mitt. über die Michelstädter Kirchenbibliothek (Programm Michelstadt 1902) S. 17; dagegen Bolte, Jörg Wickram Werke Bd. 5 (1903), S. 20ff. und 30. Herr Professor Klassert war so freundlich, mich schon vor dem Erscheinen der Bolteschen Einleitung in einem ausführlichen Schreiben über die Unrichtigkeit seiner Hypothese aufzuklären.

2) a. a. O. S. 20f.

bezeichnet werden können. Wir werden vielmehr uns wohl auch jetzt noch am besten für das Jahr 1515 entscheiden; denn auf diese Art ist jener Ausfall der sog. Minderzahl am einfachsten zu erklären: der Setzer glaubte, als er die erste XV gesetzt hatte, auch schon die zweite erledigt zu haben. Der Druck des Werkes wird vielleicht erst in die Jahre 1516 oder 17 fallen, weil es sonst auffallend wäre, daß die datierten Nachdrucke — nur ein undatierter ist etwas älter — erst mit dem Jahre 1518 einsetzen.

Abb. 82. P. Gengenbach, Zehn Alter: Der Einsiedler mit dem Zehnjährigen.

Nichts mit der Aufführung hat der Titelholzschnitt des Büchleins zu tun; er zeigt zwei Engel mit einem Spruchband, die einen Schild mit dem Baseler Wappen halten. Dann aber folgen, abgesehen von einem kleinen, die Vorrede eröffnenden Bildchen, das einen Einsiedler mit Stab und Rosenkranz darstellt, zehn größere Holzschnitte[1]): in der Art, daß jedesmal, wenn eine neue Person zu sprechen anhebt, ein neues Bild geboten wird (Abb. 82—91). Die Illustrationsweise ist also szenenmäßig, und da auch das Format der Holzschnitte an das für die Terenzbilder üblich gewordene erinnert, so könnte man vielleicht an eine bewußte Nachahmung der Terenzillustrationen denken, an denen ja auch Basel einen gewissen Anteil hatte.

1) Hier in Originalgröße nach dem Berliner Exemplar wiedergegeben; auf dem Bilde des Hundertjährigen ist leider der Kopf zerstört.

Den Künstler, der diese Szenenbilder geschaffen hat, vermögen wir nun leider nicht mit Namen zu bezeichnen. Aber ganz fremd bleibt er uns doch nicht, denn in einigen andern Gengenbachschen Büchern lassen sich Holzschnitte von seiner Hand nachweisen: in der kleinen Horaz-Ausgabe[1]) findet sich hinten ein Holzschnitt, der einen heiligen Bischof mit dem Krummstab darstellt, wie er in ein Haus, richtiger eine offene Halle, hineingeht, auf deren Plattform drei Frauen sitzen, unter ihnen die mittelste

Abb. 83. P. Gengenbach, Zehn Alter: Der Einsiedler mit dem Zwanzigjährigen.

am Spinnrocken: dieses Blatt rührt bestimmt von dem Meister der „Zehn Alter" her. Das gleiche gilt von einem Holzschnitt, der Gengenbachs Bearbeitung von Kisteners Jakobsbrüdern am Schluß beigegeben ist und die heilige Familie, im Hintergrunde Gott Vater mit dem Heiligen Geist darstellt; weiter von einem seltsamen Bilde, das ganz sinnloserweise auf der Rückseite des Titelblattes der von Gengenbach herausgegebenen antimurnerischen „Novella" abgedruckt ist und einen wohlgekleideten Jüngling vorführt, der am Ufer eines Flusses sitzt und schreibt, während ein im Vordergrunde stehender Priester ihn auf die Dreieinigkeit hinweist, die am Himmel zwischen

1) Horatius epodon; libri Eiusdem de arte poetica, Basel, Juni 1518, 4°. Ich benutze das mir freundlichst übersandte Exemplar der Stadtbibliothek zu Frankfurt a. M.

Sonne und Mond erscheint. Vielleicht sind auch einige kleinere Holzschnitte in den „Sieben Altern“ (1521, fol. c6a und p4b) und in dem Kalender auf das Jahr 1521 (fol. H4b ff.: die vier Temperamente und der Aderlaß) von demselben Künstler hergestellt. Das Wort Künstler darf man freilich eigentlich kaum auf ihn anwenden: er hat etwas Ungefüges, ohne irgendwelche Größe zu besitzen, und ein gewisser naiver Schongauerismus, der gelegentlich hervortritt, bringt erst recht einen unkünstlerischen Gegensatz zutage. Die Art vor

Abb. 84. P. Gengenbach, Zehn Alter: Der Einsiedler mit dem Dreißigjährigen.

allem, wie er die Hände gestaltet, und die recht sinnlose Weise seines Faltenwurfs sprechen mehr für einen Dilettanten. Fast wäre man geneigt, auf Pamphilus Gengenbach selbst zu raten; wir haben freilich kein Zeugnis dafür, daß er nach dem Beispiel mancher andern Buchdrucker sich auch als Illustrator versucht hat. Aber die Beobachtung — die freilich noch an einem größeren Material nachzuprüfen wäre, als es hier zur Verfügung steht —, daß Arbeiten dieses Illustrators in Drucken anderer Baseler Offizinen nicht auftauchen, möchte vielleicht jene Hypothese als nicht so unmöglich erscheinen lassen. Würde sie sich bestätigen, so höbe sich natürlich von vornherein der theatergeschichtliche Wert unserer zehn Bilder: denn der Verfasser des Werkes würde am ehesten auf die Wiedergabe der lebendigen Aufführung Bedacht genommen haben und

würde anderseits als Dilettant am weitesten von dem fälschenden Zwange rein zeichnerischer Tradition entfernt geblieben sein.

Der Verdacht nämlich, daß es sich bei diesen Bildern nicht um eine Wiedergabe des Theatralischen, sondern um eine wesentlich illustrative Leistung handle, ist in diesem Fall besonders naheliegend, wo ein Gegenstand in Betracht kommt, der von der bildenden Kunst des 15. und 16. Jahrhunderts mit Vorliebe dargestellt worden ist. Mit Benutzung älterer Hinweise[1]) läßt sich eine

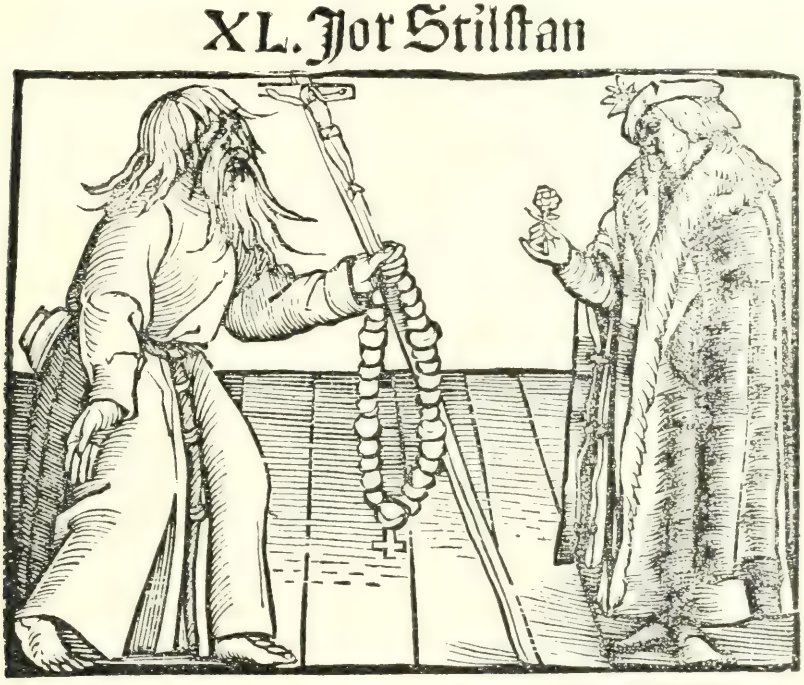


Abb. 85. P. Gengenbach, Zehn Alter: Der Einsiedler mit dem Vierzigjährigen.

stattliche Liste von Bilderken zusammenstellen, die die zehn Lebensalter des Mannes vorführen[2]); auch sie wird keineswegs vollständig sein, aber sie vermag doch wohl die Gesamttradition darzustellen, in der wir unsern Illustrator finden müßten, wenn er seine Aufgabe wesentlich vom Standpunkt der Bildkunst erfaßt hätte.

Es handelt sich da um folgende Darstellungen:

1. Skulpturen am Südportal der Kathedrale von Amiens („Portail de la Vierge dorée"), 13. Jahrhundert.

2. Die Holzschnitte des sog. Meisters von 1464 (Niederrhein): Passavant, Peintre-Graveur 2, S. 25.

1) Vgl. Zacher und Matthias, ZDPh. 23, S. 401 f.; Bolte a. a. O. S. XVIII, Anm. 1.

2) Von Darstellungen, die die Zahl der Lebensstufen beschränken und von Vorführungen der zehn Altersstufen des Weibes wird hier natürlich Abstand genommen.

3. Einzelblatt von 1482 (Ulm?): Weigel-Zeistermann, Die Anfänge der Druckerkunst 1, S. 330f.

4. Italienisches Einzelblatt (Anfang des 16. Jahrhunderts): Berlin, Königl. Kupferstichkabinett.

5. Skulpturen in der St. Annakirche zu Annaberg in Sachsen, vollendet 1525: Photographien und Beschreibung, z. T. nach älteren Zeichnungen, in der „Beschreibenden Darstellung der älteren Bau- und Kunstdenkmäler des Königreichs Sachsen" 4. Heft: R. Steche, Amtshauptmannschaft Annaberg (Dresden 1885), S. 23ff.

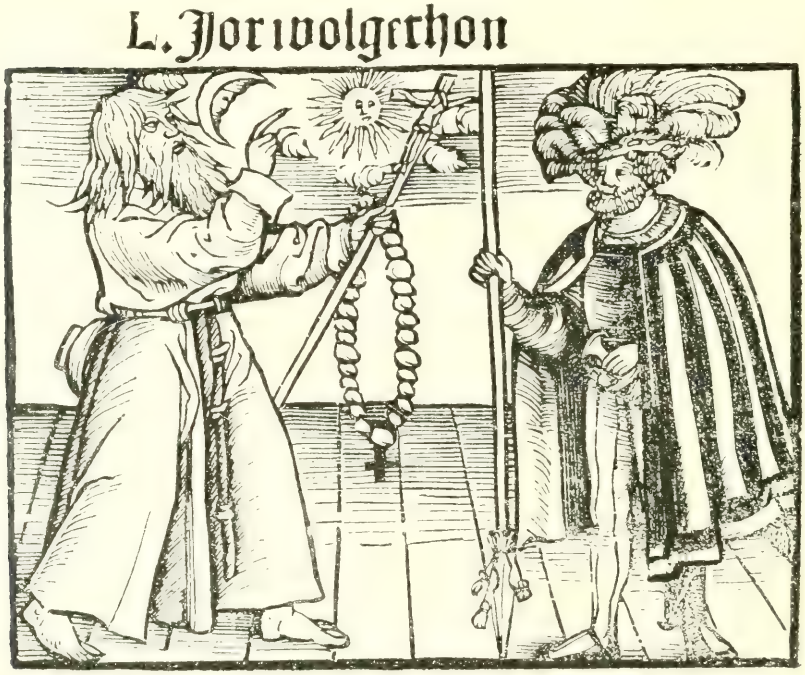


Abb. 86. P. Gengenbach, Zehn Alter: Der Einsiedler mit dem Fünfzigjährigen.

6. Einzelblatt vom Jahre 1540; von Passavant 3, S. 381 fälschlich Holbein zugeschrieben (Augsburgisch? Vermutung Woltmanns): Berlin, Königl. Kupferstichkabinett (Über ein Nürnberger Exemplar: ZDPh. 23, S. 405).

7. Holzschnitte des Meisters mit dem Zeichen I. R.: Passavant 4, S. 335: Sachsen, zweite Hälfte des 16. Jh.)

8. Holzschnitte des Tobias Stimmer (um 1570); vgl. G. Hirth, Kulturgeschichtliches Bilderbuch 3, S. 1369f.

9. Balthasar Jenichen, Serie von Holzschnitten (um 1580): Berlin, Königl. Kupferstichkabinett.

10. De Necker, Stamm- oder Gesellenbüchlein (Wien 1579): Beschreibung ZDPh. 23, S. 406.

11. Nicolaus de Bruyn, Holzschnitte (um 1600): Berlin, Königl. Kupferstichkabinett.

12. Abbildung derer VIII Hertzoge (Zeit?): Beschreibung ZDPh. 23, S. 407 f.

Wir behandeln nun die Frage nach dem Vorhandensein wirklicher Theaterelemente in den Holzschnitten des Gengenbachschen Druckes im einzelnen und fragen zunächst nach der Darstellung des Lokalen. Da fällt es nun sofort sehr auf, daß unsere Holz-

Abb. 87. P. Gengenbach, Zehn Alter: Der Einsiedler mit dem Sechzigjährigen.

schnitte keinerlei landschaftlichen Hintergrund, auch nicht Gras und Kräuter am Boden zeigen, sondern daß die Personen der Handlung auf einem gedielten Fußboden stehen. Das widerspricht der rein bildkünstlerischen Tradition durchaus (denn die wenigen Blätter, die eine sogenannte 'Brücke' zeigen, weisen doch zu einer derartigen Dielung keinen Ansatz auf), es widerspricht auch den übrigen, oben (S. 423 f.) aufgezählten Bildern des anonymen Künstlers, der sonst immer landschaftliche oder Zimmerhintergründe verwendet. Da wir nun wissen, daß die öffentlichen Schauspiele gern auf einem Bretterpodium abgehalten wurden, wird die Vermutung sich wohl halten lassen, daß der Künstler hier tatsächlich versucht hat, den Anblick, den die wirkliche Bühne bot, im Bilde wiederzugeben. Freilich ist es merkwürdig, daß jene Dielung auch auf das durchaus

untheatralische Titelbild mit den beiden Engeln übernommen ist und daß bei der Szene des Fünfzigjährigen im Hintergrunde Sonne und Mond am Himmel erscheinen; hier mag eine Reminiszenz des Künstlers an jenen oben beschriebenen Holzschnitt aus der „Novella" vorliegen, der dann freilich wesentlich älter sein müßte als der Druck, in dem er erscheint. Immerhin aber werden wir berechtigt sein, tatsächlich für unsere Rekonstruktion der Aufführung in lokaler Hinsicht von den zehn Szenenbildern anszugehen und auch die Stellung

Abb. 88. P. Gengenbach, Zehn Alter: Der Einsiedler mit dem Siebzigjährigen.

der Personen auf den Bildern für eine Nachbildung ihrer Stellung auf dem Baseler Theater anzusehen. Da erscheint nun der Umstand beachtenswert, daß der Einsiedler, der sich mit den Vertretern der zehn Lebensalter der Reihe nach unterhält, auf den Bildern immer links steht, während der andere Teilnehmer des Gesprächs auf der rechten Seite sich befindet. Unmöglich also kann es sich um einen Bühnenaufbau handeln, der jenen „Brücken" nachgebildet wäre und die ersten fünf Lebensalter stufenweise von links nach rechts oben aufsteigend, die übrigen dann wieder nach rechts unten absteigend gruppiert zeigte, so daß also der Einsiedler herumkletternd zu jedem Einzelnen hätte herantreten müssen.[1])

1) Das ist die Vermutung von Baechtold, Gesch. d. deutsch. Lit. in der Schweiz, S. 277.

Viel richtiger ist Boltes Anschauung[1]: „ein Einsiedel schreitet die Reihe der zehn Vertreter der Lebensalter ab, die gleich den Figuren eines Bilderbogens auf dem Gerüste nebeneinander aufgestellt sind, und knüpft mit jedem ein Gespräch an." Aber ganz korrekt scheint auch sie mir nicht zu sein; ich meine vielmehr, daß jedesmal der Betreffende, mit dem der Einsiedler sich unterreden will, einen Schritt aus der Reihe der Genossen, in die er vorher eingeordnet ist, dem Einsiedler entgegen tut oder getan hat: sonst müßten wir

Abb. 89. P. Gengenbach, Zehn Alter: Der Einsiedler mit dem Achtzigjährigen.

auf den Bildern jedesmal im Hintergrund die ganze Reihe der noch folgenden Männer erblicken, während doch immer nur der eine Sprecher zu sehen ist. Auch ist eine derartige Absonderung des Einen aus dem großen Haufen durchaus notwendig, damit auch die ferner stehenden Zuschauer erkennen konnten, mit wem der Einsiedler sich gerade unterhielt. — Solcher Ausnutzung der Bilder scheint allerdings noch ein Umstand zu widersprechen: im V. 64 des Spiels heißt es von den zehn Personen: *Wie sie dan nach ain ander ston,* während das letzte Bild den Hundertjährigen auf einem Ruhebette liegend zeigt. Indessen wird man den Ausdruck *stehen* wohl so genau nicht genommen haben, und auch die Worte des Greises (V. 794): *Min füs wend mich auch nümme*

1) a. a. O. S. XIX.

tragen können doch ganz gut als eine Erklärung für den Umstand verwendet werden, daß er liegt und dem Einsiedler als Einziger nicht entgegen gehen kann. Im ganzen findet sich in lokaler Hinsicht also kein Widerspruch zwischen dem Text und dem hier angenommenen Theatersinn der Holzschnitte.

Und auch die Behandlung des zweiten Punktes, die Betrachtung der Attribute, die den sprechenden Personen auf den Bildern beigefügt sind, führt uns darauf, daß wir hier viel eher als sonst-

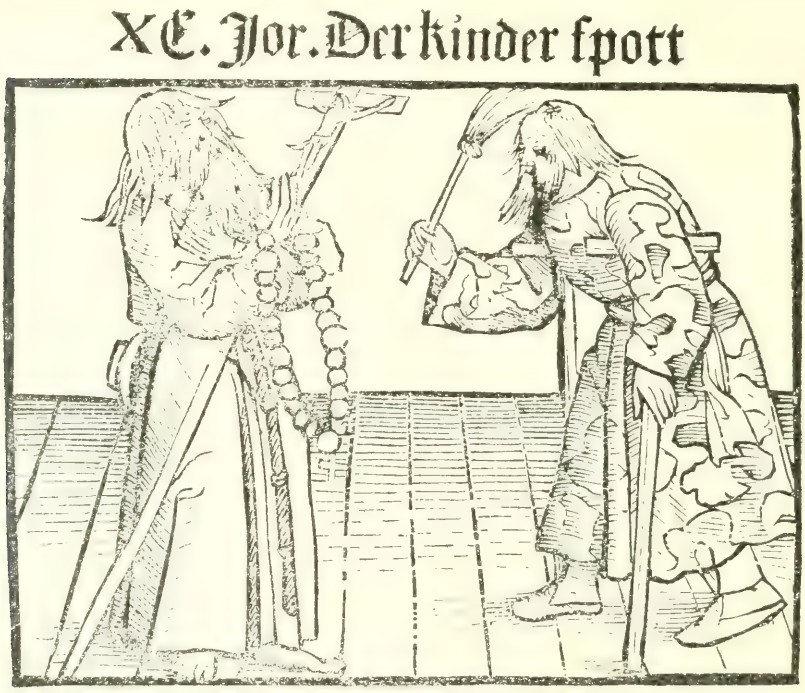


Abb. 90. P. Gengenbach, Zehn Alter: Der Einsiedler mit dem Neunzigjährigen.

wo an eine Nachbildung der theatralischen Wirklichkeit denken dürfen. Denn ganz deutlich stellt sich heraus, daß der Künstler frei ist von dem Zwange der zeichnerischen Tradition. Die wichtigsten Attribute nämlich, die den Vertretern der zehn Lebensalter auf all den oben aufgeführten, rein bildlichen Darstellungen beigegeben sind, sind Tiere: Kalb und Bock und Löwe und Wolf und Stier und Katze usw.[1]); nirgends fehlen sie, sogar bei de Bruyn nicht, der doch sonst das Thema zur Darstellung einer Reihe in sich vollständig geschlossener Genrebilder benutzt hat. Theatralisch konnten diese Tiere natürlich nicht vorgeführt werden, und so spricht es ganz deutlich für den Theatersinn der Gengenbach-

1) Über diese volkskundlich sehr interessanten Beziehungen haben zuletzt Zacher und Matthias a. a. O. gehandelt.

schen Bilder, daß sie hier fehlen, gerade so wie wir sie auf jener Edlibachschen Handzeichnung des alten Züricher Spiels nicht getroffen haben. Und höchst bezeichnend: auf den Bildern, die der Augsburger Nachdruck des Gengenbachschen Stückes enthält, sind die Tiere wieder beigegeben; hier fehlt das Verständnis für die theatralische Bedeutung der Illustrationen, und die rein bildmäßige Tradition erweist sich alsbald wieder als übermächtig. Auch die sonstigen Attribute, durch die die einzelnen Lebensalter charakte-

Abb. 91. P. Gengenbach, Zehn Alter: Der Einsiedler mit dem Hundertjährigen.

risiert werden, zeigen sich auf den Gengenbachschen Bildern unabhängig vom Zwange der bildenden Kunst. Es bestand keine absolute Einförmigkeit; aber eine gewisse stereotype Art in der Ausstattung verschiedener Lebensalter liegt doch vor, wenngleich es an Abweichungen, namentlich an einem Austausch der Attribute unter den Nachbarn nicht ganz fehlt. So erhält das zehnjährige Kind ein Spielzeug, zuerst einen Kreisel, später ein Steckenpferd; der Zwanzigjährige trägt den Falken auf der Faust, der Dreißigjährige ist ein Soldat, der Vierzigjährige ein Feldherr, der Sechzigjährige hat die Geldtasche, der Siebzigjährige den Rosenkranz. Mit beinahe keinem dieser Hauptcharakteristika stimmen die Gengenbachschen Bilder überein: wir finden weder das Kinderspiel-

zeug, noch den Falken, noch den Rosenkranz, noch das Soldatentum des Dreißig- und Vierzigjährigen; wohl aber treffen wir selbständige Attribute, die zu dem Wortlaut oder dem Sinn der Reden stimmen, die Gengenbach seinen Personen in den Mund legt. Der Zehnjährige hat schon den Würfelbecher, der Vierzigjährige eine Blume, der Siebzigjährige schmückt sich mit Ringen, der Neunzigjährige, *der kinder spott*, trägt eine Rute zur Abwehr der Höhnenden. Ein Zusammengehen mit der Haupttradition finden wir eigentlich nur beim Sechzigjährigen, der auch auf dem Gengenbachschen Bilde mit der Geldtasche ausgestattet ist; das trifft aber in diesem Falle durchaus mit dem Inhalt des Spiels und damit wohl auch mit der Darstellung auf dem Theater zusammen, da der Sechzigjährige als der typische Geizhals charakterisiert wird. Ähnlich steht es mit dem loseren Zusammenhang zwischen dem Bildertypus und der Darstellung des Neunzigjährigen in Gengenbachs Druck: die Rute entspricht einigermaßen dem spottenden Kinde, das die Zeichner bisweilen dem Alten beigeben, aber auch hier braucht man nicht einen rein bildmäßigen Zusammenhang anzunehmen. Endlich stimmt das Attribut des Dreißigjährigen bei Gengenbach mit demjenigen überein, das der Steinmetz von Annaberg seinem dreißigjährigen Manne in die Hand gegeben hat: es ist der emporgehobene Becher; aber einmal fällt die Annaberger Darstellung ihrerseits ganz aus der Tradition heraus, und anderseits entspricht Gengenbachs Darstellung durchaus einer im Text (V. 275) gegebenen Situation: *Ein frischen trunck den bring ich dir* sagt der Dreißigjährige zum Einsiedler. Auch hier also werden wir wieder an das Streben des Baseler Künstlers nach Wiedergabe der wirklichen Aufführung glauben dürfen; übrigens zeigt sich zum zweiten Male, daß jener Künstler des Augsburger Nachdrucks mehr in die rein bildmäßige Tradition hinsichtlich der Attribute sich einzuordnen sucht.

So dürfen wir nun schon mit einiger Sicherheit auch in der Beantwortung der noch übrigen Fragen einen gewissen Theatersinn der Baseler Bilder voraussetzen. In bezug auf die Wahl der Maske, d. h. die Frage: bärtig oder unbärtig scheint eine Tradition in der bildenden Kunst nicht zu bestehen, und das Gleiche gilt, soweit ich sehen kann, von den Kostümen. Wir müßten hier also zunächst wieder die andern Holzschnitte des gleichen Meisters heranziehen, um zu sehen, ob die Kleider, die er dort verwendet, mit denen übereinstimmen, die wir auf den Bildern zu dem Spiel von den zehn Altern treffen: eine solche Übereinstimmung würde einen spezifisch theatralischen Sinn der Kostüme auf unsern Holzschnitten ja ziemlich ausschließen. Leider aber ist zur Durchführung eines solchen Vergleiches nur wenig Material vorhanden, da jene andern Bilder vorzugsweise Frauen und Geistliche vorführen.

Immerhin mag man bemerken, daß zwischen dem Rest und den Bildern der „Zehn Alter“ abgesehen von einigen Kopfbedeckungen nur in einem Fall eine größere Ähnlichkeit herrscht: das Kostüm des vierzigjährigen Mannes ist dem des Schreibers auf dem Holzschnitt der „Novella“ sehr nahe verwandt.

Ebenso steht uns leider das Material für die Untersuchung der letzten, hinsichtlich des Kostüms noch aufzuwerfenden Frage nicht in genügendem Umfange zu Gebote: um zu unterscheiden, ob die Figuren etwa einfach in die damals zu Basel üblichen Gewänder gekleidet sind, fehlen unserer Untersuchung die in Basel bewahrten Handzeichnungen dortiger Meister aus dem zweiten Jahrzehnt des 16. Jahrhunderts; hier müssen wir uns mit den wenigen aus damaliger Zeit erhaltenen Porträts und den auch nicht allzu ergiebigen Skizzen begnügen, die Hans Holbein im Jahre 1515 in sein Exemplar des Erasmischen „Encomium moriae“ gezeichnet hat. Soweit wir uns nach diesen wenigen Bildern ein Urteil erlauben dürfen, stimmen die Kleider der „Zehn Alter“ nicht mit den damals üblichen Baseler Trachten überein; nur das Gewand des Vierzigjährigen hat auch hier wieder eine einigermaßen ähnliche Entsprechung.[1] Im übrigen haben die Trachten etwas entschieden Altertümliches; so gleicht z. B. der Anzug des Zwanzigjährigen ziemlich der Jünglingstracht, die wir auf den Terenzbildern des ausgehenden 15. Jahrhunderts beobachtet haben. Zur Gewißheit vermögen wir diese Hypothese nicht zu erheben; aber es ist ja auch an sich nicht unwahrscheinlich, daß die Kostüme für die Aufführungen lange Jahre hindurch in Verwendung blieben, da sie nur wenig abgenutzt wurden, und daß auf solche Art eine größere Altertümlichkeit in die Theatertracht kam.[2]

Wenn wir also in allen diesen Beziehungen einen wirklichen Theatersinn der Gengenbachschen Holzschnitte glauben behaupten zu dürfen, so lockt schließlich auch der letzte Punkt, den wir noch zu erörtern haben, die Behandlung der Handbewegungen, zu einer ähnlichen Auffassung. Hier handelt es sich nicht sowohl um die Darstellung der Vertreter der verschiedenen Lebensalter, obwohl auch bei ihnen die stereotype Art, in der sie die rechte Hand mit oder ohne das ihnen zugewiesene Attribut erhoben halten, einigermaßen auffällt; hier ist es vielmehr der Einsiedler, dessen wechselnde Gesten wirklich dem Theater abgesehen zu sein scheinen. Zunächst ist man versucht, die ungewöhnliche Größe dieser Gesten theatralisch auszudeuten: die Notwendigkeit, die Ausdrucksbewegungen für jeden Zuschauer auf dem gewiß nicht kleinen Schauplatz sichtbar zu machen, konnte leicht eine Steigerung auch der

1) Es findet sich auf dem Bilde S. 12 der G. G. Becherschen Ausgabe des Encomium moriae (Basel 1780).

2) Vgl. auch oben S. 406.

einfachen Handbewegungen bis ins Unnatürliche zur Folge haben. Hier mahnt aber doch unsere Betrachtungsweise, die immer die übrigen Leistungen des gleichen Künstlers heranzuziehen sucht, zur Vorsicht: jene merkwürdig weit ausholenden Bewegungen nämlich finden wir auch auf andern seiner Holzschnitte wieder, denen bestimmt keinerlei theatralischer Sinn innewohnt. Etwas anderes aber bleibt auffallend und ist wohl nicht rein durch zeichnerische Gewohnheit zu erklären: ohne daß es der Sinn des Textes verlangte, zerfallen die Gebärden des Einsiedlers deutlich in zwei Teile, von denen jeder fünf Bilder (15—50 und 60—100) umfaßt. Auf den ersten fünf Holzschnitten agiert der Einsiedler immer nur mit einer Hand: rein demonstrierend gegenüber dem Zehn- und dem Fünfzigjährigen, mit anteilnahmevollem Zureden im Gespräch mit dem Jüngling; dem Text entsprechend macht er gegenüber dem Dreißigjährigen die heftig abwehrende Gebärde lebhafter Entrüstung, während im Gespräch mit dem Vierzigjährigen nur eine ruhige Sprechbewegung: der Arm ganz gesenkt zur Anwendung kommt. Auf den folgenden Bildern dagegen sind die beiden Hände des Einsiedlers in Aktion: dem Sechzigjährigen gegenüber schlägt er beide Hände auseinander, als ob er sie dann wieder oben in der Luft zusammenschlagen wollte, sichtlich die Gebärde des Entsetzens; auf die Rede des Siebzigjährigen rauft er mit beiden Händen sein Haar, obwohl seine Reden eigentlich gar nicht nach Verzweiflung klingen. Im Dialog mit dem Achtzigjährigen senkt er beide Hände langsam nach unten, auf dem nächsten Bild bekreuzigt er sich, um endlich beim Anblick des Hundertjährigen die Hände zu falten. Auch in diesen beiden letzten Fällen gibt der Inhalt des Dialogs zu solchen Handbewegungen eigentlich keine Veranlassung. Wenn man nun bedenkt, daß, wie wir in einem andern Teil dieser Untersuchungen (S. 247 f.) gesehen haben, das Zusammenschlagen der Hände über dem Kopf, das Haarraufen, das „Sich Gesegnen" und das Händefalten typische Schauspielerbewegungen des 16. Jahrhunderts gewesen sind, so werden wir wohl die Vermutung wagen dürfen, daß es Gengenbachs Illustrator darauf angekommen ist, eben diese typischen Theatergesten auf seinen Bildern anzubringen.

Es fragt sich nun, ob wir zu einem ähnlich positiven Ergebnis gelangen werden, wenn wir gegenüber den Illustrationen zu dem nächsten Gengenbachschen Drama die gleiche kritische Methode anwenden. Das ist der „Nollhart", jenes seltsame Drama der Prophezeihungen, dessen tiefster Sinn literarhistorisch noch immer nicht zur Genüge erklärt ist. Wie das Titelblatt angibt, ist das Stück zur Herrenfastnacht des Jahres 1517 gespielt[1]), und vermut-

1) Warum Creizenach 3, S. 240 1515 angibt, vermag ich nicht zu entscheiden.

lich ist auch der Druck im gleichen Jahre besorgt worden: die Typen sind mit den von Gengenbach um diese Zeit verwendeten durchaus identisch, und das Wasserzeichen des Papiers stimmt mit dem der „Alda“ vom Jahre 1517 überein. Ein ungleich größerer Künstler als der, der für die „Zehn Alter“ gearbeitet hat, hat die neunzehn Holzschnitte zum „Nollhart“ geschaffen, von denen der des Titelblatts mit seinen wappenhaltenden Landsknechten für uns wieder sofort ausscheidet. Dieser Meister ist, was die Literaturgeschichte bisher merkwürdigerweise übersehen hat, kein geringerer als Ambrosius Holbein; Woltmanns[1]) Ansetzung wird durch stilistische Vergleichung mit sicher beglaubigten Bildern durchaus bestätigt. Ambrosius Holbein kann die Aufführung des Spieles, dessen Druck zu illustrieren er beauftragt wurde, ganz wohl mit angesehen haben: am 24. Februar des Jahres 1517 bereits wurde er in die Baseler Malerzunft „Zum Himmel“ aufgenommen, eben in den Tagen also, in denen der „Nollhart“ zu Basel gespielt wurde.

So könnten wir also vielleicht auch hier hoffen, in den Holzschnitten ein Abbild der wirklichen Aufführung vor uns zu haben, und manches scheint dafür zu sprechen, daß es sich in der Tat so verhält. Der Umstand, daß die Gruppe der Fragenden stets auf der rechten Seite, die der Antwortenden dagegen auf der linken Seite der Bilder steht, könnte darauf deuten, daß der Meister nicht rein zeichnerische Rücksichten bei der Anordnung seiner Figuren hat walten lassen. Und noch auffallender ist es, daß die meisten der Fragenden nicht allein auftreten, wie es die bloße Lektüre des Textes würde vermuten lassen, daß vielmehr der Papst von einem Kardinal und einem Herold, der Kaiser von einem Herold und einem vornehmen Herrn, der König von Frankreich wiederum von zwei Gestalten geleitet werden, daß neben dem Erzbischof von Mainz, der allein redet, die Erzbischöfe von Köln und Trier stehen, über die der Druck nichts angibt, daß ebenso der allein sprechende Pfalzgraf bei Rhein neben den andern drei weltlichen Kurfürsten erscheint. Das könnte der Künstler sehr wohl von dem wirklichen Bühnenbild übernommen haben, da es auf dem Theater ja nahe lag, die vornehmen Herren nicht allein auftreten zu lassen, sondern sie zur Veranschaulichung ihres Ranges mit einem Gefolge oder mit ihren Standesgenossen zu versehen.

Etwas Zwingendes aber haben solche Argumente bei genauem Zusehen ganz und gar nicht. Jene strikte Scheidung der Personen in eine rechtsstehende Gruppe der Fragenden und eine linke der Antwortenden wird wohl auf eine Nachahmung der Holzschnitte der „Zehn Alter“ zurückzuführen sein, deren Druck auch sonst dem „Nollhart“ äußerlich zum Vorbilde dient, um so mehr, als der erste, der

1) Holbein und seine Zeit, 2. Aufl. Bd. 2, S. 211 ff.

auf der linken Seite erscheint, hier wie dort ein Einsiedler mit dem Rosenkranz ist. Die Beiordnung von nicht unmittelbar gegebenen Gestalten aber läßt sich auch rein künstlerisch erklären, wenn wir andere, zweifellos theaterfremde Leistungen des Ambrosius Holbein zum Vergleich heranziehen: auf dem berühmten Bilde der Insel Utopia, auf seiner Darstellung von Lucretias Tod (1517), auf seinen Beiträgen zur Illustration der Murnerschen „Gouchmat" läßt sich das immer wieder beobachteten. Aber sogar noch deutlicher vermögen wir zu zeigen, daß es sich bei dieser Personalvermehrung nicht um etwas Theatralisches handelt, und zwar durch einen

Abb. 92. P. Gengenbach, Der Nollhart: Der Bruder mit dem König von Frankreich.

Nachweis, der auch sonst für die Auffassung dieser Holbeinschen Bilder von Wichtigkeit ist. Der Künstler hat nämlich nicht unabhängig gearbeitet, sondern sich an die Holzschnitte eines älteren Buches angelehnt, mit dem auch der Text des Spieles irgendwie im Zusammenhang steht. Dieses Buch ist Johannes Lichtenbergers „Practica", und zwar kommt höchst wahrscheinlich die Ausgabe in Betracht, die in Straßburg 1499 gedruckt worden ist.[1]) Hier erscheint (Bl. A8a) der Auskunft suchende Papst ebenfalls nicht allein, sondern mit seinen Kardinälen, ebenso (Bl. E 2a) der Kaiser mit mehreren Begleitern, weiter (Bl. C 8b) drei Bischöfe statt eines in einer

1) Exemplar in Berlin, Kgl. Bibl. Incun. 2549. Daß der Inhalt dieser Lichtenbergerschen Practica irgendwie mit Gengenbachs Spiel zusammenhängt, ist auch schon Goedeke aufgefallen (Pamphilus Gengenbach S. 606f.).

der Holbeinschen besonders ähnlichen Darstellung usw.: hier gewann also Holbein die Anregung, nun fast überall die Personen des Dramas mit Begleitern auszustatten, wozu er auch sonst schon, wie wir sahen, rein künstlerisch geneigt war. Merkwürdig bleibt nur ein Umstand: daß dem Papst, dem Kaiser, dem König von Frankreich (vgl. Abb. 92) und dem „Venediger" auch ein Herold mit dem betreffenden Wappen beigegeben ist: wir haben gesehen, daß in Hans Sachsschen Stücken der König gern „mit seinem Herold" auftritt, und so könnte man in dieser Beigabe allenfalls auch bei Holbein den Rest einer wirklichen Theaterreminiszenz erblicken. Anderseits aber weist der Umstand, daß die Zahl der Begleiter nicht gleich bleibt, sondern daß z. B. der Kaiser auf einem Bilde mit zwei Begleitern, auf dem nächsten nur mit einem erscheint, wiederum mehr auf rein bildkünstlerische Erwägungen: Raumfüllung u. dgl. hin. Indem wir aber auf solche Weise die Nollhartbilder ganz besonders deutlich in einen theaterfremden Zusammenhang hineinsetzen konnten, werden sie uns nun weiter dadurch vollends verdächtig, daß wir im Gegensatz zu den „Zehn Altern" landschaftlichen Vorder- und Hintergrund treffen, der ständig wechselt, auch dort, wo der Ort der Handlung unmöglich verändert sein kann. Auch hier ist also wieder rein künstlerisches Interesse in Frage gekommen.

Zu einem gleich negativen Ergebnis gelangen wir, wenn wir uns um die Attribute der vorgeführten Personen bemühen; besonders deutlich wird das an der Gestalt der Sibylla. Die hier (Abb. 93, S. 438) beigegebene reizvolle Darstellung ihres Gesprächs mit dem Papst [1]) zeigt sie mit einem eigentümlichen Attribut ausgestattet: sie hält in der erhobenen linken Hand einen Stern. Die Frage ist also, ob wir aus unserm Bilde schließen dürfen, daß sie so auch 1517 auf den Baseler Brettern vorgeführt worden ist. An sich ist die Verwendung eines Sterns im Zusammenhange mit der Sibylle nicht befremdend: es handelt sich offenbar, obwohl das aus dem Text nicht hervorgeht, um die Sibylle von Tibur, die der Legende nach dem Kaiser Augustus die Geburt des Heilands ankündigte und dabei auf den Stern hinwies, der im Augenblick ihrer Prophezeiung am Himmel sich zeigte. Diesen Stern aber ihr in die Hand zu geben, bleibt doch ein eigentümliches Verfahren. Tatsächlich können wir sonst in der bildenden Kunst diese Eigentümlichkeit kaum wiederfinden; die gewöhnliche Darstellung ist die, daß Augustus vor der Sibylle kniet; sie aber weist mit erhobener Hand gen Himmel, wo entweder der Stern oder Maria mit dem Kinde in Wolken sich zeigen. So ist es in der Darstellung des „Meisters mit dem Namen Jesu", in dem großen Holzschnitt auf

1) Ebenso wie Abb. 92 nach dem Berliner Exemplar in Originalgröße.

Blatt 327a des „Gros Mistère du vieil testament par personages joué à Paris (Paris, J. Petit um 1500)[1]), wo dann auch in den folgenden zwölf kleinen Sibyllenbildern keine einzige einen Stern, die Tiburtinische aber eine große Hand trägt, und in dem Nürnbergischen „Schatzbehalter“ vom Jahre 1491. Aber auch da, wo wir die Darstellung der Sibylle auf dem mittelalterlichen Theater kontrollieren können, trägt sie keinen Stern in der Hand: weder in dem Prophetenspiel aus Rouen[2]), wo es von ihr nur heißt *Coronata et muliebri habitu ornata*, noch in dem ebenfalls in Rouen

Abb. 93. P. Gengenbach, Der Nollhart: Papst und Sibylle.

1474 aufgeführten Weihnachtsspiel, wo die betreffende Bühnenanweisung eine wörtliche Übersetzung aus den „Vaticinia XII Sibillarum“ bietet, in denen es heißt: *Sibilla Tuburtina annorum XX, veste rubea induta, desuper ad collum pellem hyrcinam per scapulas habens, capillis discopertis, brevem in manu tenens;* auf diesem Brief sollen die Worte stehen: *Nascetur Christus in Bethleem.*[3]) Und auch im deutschen Drama finden wir das Gesuchte nicht; im Benediktbeurer Weihnachtsspiel tritt die Sibylle ebenfalls auf, und da sagt die szenische Anweisung[4]): *Tercio loco Sibylla gesti-*

1) Ich benutzte das Exemplar der Universitätsbibliothek zu Bern.
2) Vgl. Sepet, Les prophètes du Christ (Paris 1878) S. 44.
3) Rothschild, Le mistère du vieil testament 6 (1891), S. LXVIIIf.
4) Froning, Das Drama des Mittelalters S. 878.

culose procedat, que inspiciendo stellam cum gesto mobili cantet." Daß dieser Stern nicht auf ihrer Hand, sondern irgendwo in der Höhe erscheint, geht aus den folgenden Szenen mit Deutlichkeit hervor. Haben wir also hier auf dem Holbeinschen Bilde wirklich eine Eigentümlichkeit der Baseler Aufführung? Jener Hinweis auf die Benutzung der Holzschnitte zu Lichtenbergers Practica durch Ambrosius Holbein gibt die Antwort in negativem Sinne. Die in dem Straßburger Druck befindliche Darstellung der Sibylle, die Holbein freilich aus dem Plumpen ins Graziöseund Künstlerische erhoben hat, zeigt, daß es sich um einfache Herübernahme einer Eigentümlichkeit der Vorlage handelt, die keinenfalls mit dem Theater etwa zu schaffen hat.[1]) Ein ähnlicher Nachweis ließe sich für die Attribute der hl. Brigitte führen.[2]) Endlich scheint ein besonders deutliches Symptom dafür, daß es dem Künstler nicht darauf ankam, hinsichtlich der Attribute die Wirklichkeit der Aufführung nachzubilden, in der Tatsache hervorzutreten, daß der Papst einmal mit einem Buch in der Hand, auf zwei andern Bildern dagegen ohne dasselbe vorgeführt wird.

Das dritte und letzte Gengenbachsche Drama, dessen Druck mit Illustrationen versehen ist, ist die „Gouchmat"; ihre Bilder sind in Könneckes großem Bilderatlas zur Geschichte der deutschen Nationalliteratur reproduziert.

Auch hier muß unserer theatergeschichtlichen Untersuchung die Feststellung des Datums vorangehen, das dem chronologisch nicht näher gekennzeichneten Druck zukommt. Die Meinung, daß das Drama ins Jahr 1516 gehöre, also dem „Nollhart" vorausgehe, scheint noch immer nicht aus der Welt geschafft, obwohl Baechtold[3]) längst auf das Richtige hingewiesen hat. Eine bestimmte Stelle des Werkes richtet sich gegen einen Astrologen und Praktikenmacher jener Zeit, Lorenz Fries; die bekämpfte Schrift ist im November 1520 verfaßt, und Fries' Gegenangriff erfolgte im Jahre 1524: zwischen diese beiden Termine also muß Gengenbachs „Gouchmat" fallen. Baechtold entscheidet sich für 1521 wegen der Anspielung auf eine in dieses Jahr gehörige Schrift von Virdung; er betont ganz mit Recht, daß sie schon darum nicht vor den „Nollhart" fallen kann, weil

1) Wenn wir dann in den 30er Jahren des 16. Jahrhunderts auf einem einzelnen kleinen Holzschnitt des Meisters Wönsam von Worms (Berlin, Kgl. Kupferstichkabinett) auch die Sibylle mit dem Stern und zwar für sich allein dargestellt finden, so handelt es sich vermutlich um eine Arbeit, die sich unmittelbar an unsere Lichtenberger-Holbeinsche Tradition anschließt.

2) Über Brigittenbilder: Helig a Brigittas Uppenbarelser utgifna af G. E. Klemming 5 Stockholm 1883/4, S. 265ff.) und Flavigny, Sainte Brigitte (Paris 1892) S. XIf; Weigel-Zestermann a. a. O. S. 71, 193.

3) Gesch. d. deutsch. Lit. in der Schweiz. S. 279f.

sie ihm gegenüber einen dramatischen Fortschritt bedeutet; er hätte auch den Fortschritt in Gengenbachs allgemeiner Bildung betonen können, den die „Gouchmat“ bekundet. Jene Ansetzung ins Jahr 1521 aber läßt sich noch entschiedener sichern und genauer bestimmen, sobald wir das Holzschnittmaterial mit zur Kritik heranziehen: der Drucker Gengenbach hat die Illustrationen seiner Gouchmat ziemlich sinnlos als Buchschmuck späterer Erzeugnisse seiner Offizin verwendet, und das erste Mal geschieht das in den berühmten Drucken der „15 Bundesgenossen“ von Eberlin von Günzburg, deren erste Nummer im Januar 1521 erschienen ist.[1]) Die „Gouchmat“ ist also älter: das Drama muß, wenn wir den Terminus ante quem non: November 1520 mit berücksichtigen, zur Fastnacht 1521 aufgeführt und unmittelbar hinterher gedruckt worden sein.[2])

Diese so notwendig gewordene Verlegung des Druckes in die 20er Jahre aber erschwert uns die weitere Untersuchung ungemein, da es vorläufig kaum möglich ist, die Baseler Holzschnittleistung in dieser Periode auch nur einigermaßen zu überblicken. Wer war der Künstler, der die Illustrationen zur „Gouchmat“ hergestellt hat? Könnecke nennt Hans Holbein den Älteren, aber er gibt dafür keine Gründe an[3]), und es wird auch schwer sein, diese Hypothese einleuchtend zu machen, da wir keinerlei Holzschnitte von Hans Holbein zum Vergleich besitzen und da auf seinen Gemälden nicht das geringste an diese Gouchmatbilder erinnert. Rührten sie wirklich von ihm her, so würden sie schon dadurch hinsichtlich der theatergeschichtlichen Werte stark verdächtig werden, da uns nichts zu der Annahme berechtigt, Holbein habe sich in dieser freilich ganz dunklen letzten Periode seines Lebens in Basel aufgehalten. Wir müssen also diesmal darauf verzichten, andere, nicht-theatralische Bilder des gleichen Meisters zur Kontrolle dieser Dramenillustrationen heranzuziehen, und auch nach einer künst-

1) Vgl. J. Eberlin von Günzburg, Ausgew. Schriften her. v. L. Enders. Bd. 1 (Halle 1896), S. IV.

2) Die ältere Datierung 1516 stützt sich wohl auf die Beobachtung, daß die Bilder auf dem Titelblatt der „Gouchmat“, auf dem die Geschichte von vier Liebesnarren durch Ambrosius Holbein dargestellt sind, sich auch auf datierten Drucken Gengenbachs vom Jahre 1517: der Alda des Guarini und dem Epodon des Horaz, finden. Indessen zwingt uns nichts zu der Annahme, daß Holbein diese vier Darstellungen direkt für die Illustration der „Gouchmat“ geschaffen habe, an deren Ausstattung er sonst nicht beteiligt ist; er mag sie für irgendeinen andern, vielleicht verlorenen Druck der Gengenbachschen Werkstatt geliefert haben, angeregt offenbar durch eine Stelle in Gengenbachs „Zehn Altern“, wo eben diese vier Liebesnarren Salomon, Aristoteles, Vergil und Simson nebeneinander gestellt wurden (Vers 360ff.). Ein paar Jahre später hat Gengenbach dann diese älteren Stöcke für das Titelblatt seiner „Gouchmat“ recht passend nochmals verwenden können.

3) Ich habe mich zweimal brieflich an Herrn Geh. Rat K. mit der Bitte um Mitteilung seiner Gründe gewendet, aber keine Antwort erhalten.

lerischen Vorlage für das ganze Werk, wie wir sie z. B. beim „Nollhart“ getroffen haben, werden wir hier wohl vergeblich suchen.

Auch sind es diesmal nicht wie bei den älteren Dramen vollständige Situationsbilder, die dem Text beigegeben sind; abgesehen von sehr vielem arabeskenartige Buchschmuck, den Gengenbach vermutlich schon früher verwendet oder von einer andern Druckerei übernommen hat, sind für die Ausstattung vielmehr lediglich isolierte Bilder der einzelnen auftretenden Personen geboten: Venus, ihr Hofmeister, der Narr, Circis und Palestra und neben dieser Herrin und ihrem Hofgesinde die Opfer der Liebesnarrheit, diese allerdings in zwei Gestalten: erstlich wenn sie in voller Pracht der Venus nahen, und dann wenn sie gerupft und geknickt von dannen ziehen müssen. So treffen wir den Jüngling, den Ehemann, den Kriegsmann, den Doktor und den alten Gouch. Freilich, die beiden Bilder des alten Gouchs wollen nicht recht zueinander passen, und vom Jüngling ist zunächst hier nur ein Bild da, das ihn in vollem Schmuck zeigt und das für beide Situationen verwendet wird; der Künstler hatte offenbar beide Stöcke richtig abgeliefert, und der eine war nur verlegt worden: er taucht dann später 1523 in einem Druck der „Novella“, in dem eine ganze Reihe der Gouchmatbilder ohne jeden Sinn verwendet werden, mitten unter den andern auf,[1]) und danach wird er hier (Abb. 95 und 96, S. 442) zusammen mit dem ersten Bilde des Jünglings zur Ergänzung der Könneckeschen Reihe reproduziert[2]). Es folgen dann noch, wieder nur in je einer Gestalt, die Personen der letzten Hauptszene des Dramas: Bauer und Bäuerin und endlich, was Könnecke nicht sagt, noch ein Mönch mit dem Gouchvogel auf der Schulter.

Abb. 94. P. Gengenbach, Gouchmat: Venus mit Cupido.

Dieses letzte Bild (Abb. 97, S. 443) zeigt eigentlich schon, daß die Bilder zur „Gouchmat“ keinen spezifisch theatralischen Charakter haben: denn dieser Mönch tritt im Stücke nicht auf, sondern der Hofmeister erwähnt nur im Epilog, daß Mönche und Pfaffen auch gerne auf die Gouchmat gingen. Immerhin bliebe noch die Möglichkeit, daß hier nur ausnahmsweise einmal eine allgemeine Illustration sonst rein theatralischen Bildern sich gesellt hätte. Aber unser Verdacht steigt, wenn wir das erste der kleinen Bilder, Venus mit dem Cupido, betrachten (vgl. Abb. 94). Zwar tritt auch Cupido redend auf, aber eben deswegen kann der Künstler bei der Darstellung dieses

1) Er steht auch in der Gengenbachschen Schrift „Von drien Christen“, bl. B 2a.

2) Nach den Berliner Exemplaren in Originalgröße; ebenso Abb. 94 und 97.

kleinen nackenden Knaben mit der Binde und dem gespannten Bogen kein Abbild der theatralischen Wirklichkeit beabsichtigt haben: nicht die Nacktheit spricht dagegen, denn dreißig Jahre später schreibt noch Hans Sachs ausdrücklich vor, daß der Liebesgott nackt zu erscheinen habe; wohl aber ist es unmöglich, daß ein so kleiner Cupido, beinahe ein Säugling, auf die Bühne getreten sei. Dagegen ist die Zusammenstellung der Venus mit dem noch ganz kindlichen Liebesgott in der bildenden Kunst der Zeit beliebt: bei Lukas Cranach, bei Dürer, bei Beham, bei Brosamer tritt sie uns entgegen, und aus solcher Tradition muß der anonyme Künstler der „Gouchmat“ geschöpft haben. Eine andere Gelegenheit, die einzelnen Gestalten mit der künstlerischen Überlieferung des gleichen Motivs zusammenzuhalten, liegt leider nicht vor.[1])

Abb. 95 und 96. P. Gengenbach, Gouchmat: der Jüngling vor und nach dem Liebesspiel.

Es bleibt also nur noch die Möglichkeit, die Gestalten des Künstlers mit den Worten des Textes zu vergleichen, auf die doch die Aufführung Rücksicht genommen haben muß. Und auch da finden sich bedenkliche Abweichungen. So heißt es z. B. von dem Jüngling v. 318, er trüge *Rock hosen mantel vnd auch Dägen* (vgl. auch v. 367); nachher wird ihm angelegt (v. 352) *ein zerrissen hembd und zween bletzt hosen.* Ein Blick auf unsere Bilder aber zeigt, daß sie diesen Forderungen doch nicht recht entsprechen. Nach v. 501 f., 511 f., 535 soll der Ehemann, wenn er auf den Plan tritt, einen Rock, Ringe an den Fingern und einen Säckel tragen, nachher mit einer alten Joppe, Bettlerschüssel, Wasserkrug und Bettlerstab ausgerüstet sein. Auch hier geben die Bilder wieder

1) Die illustrierten Apuleius-Ausgaben, an die man für die Doktorepisode denken könnte, bieten nichts.

manches von dem Verlangten, anderes dagegen, darunter besonders auffallend der Säckel, ist nicht zu finden. Ähnlich liegt das Verhältnis auch für Kriegsmann, Doktor und alten Gouch, kurz, bei allen Gestalten, bei denen uns der Dialog die Kontrolle des Kostüms und der Attribute ermöglicht. Das Aufsetzen der Gouchfeder, das v. 930 und 1102 geboten wird, suchen wir vergebens.

Umgekehrt bieten die Bilder uns hier und da zuviel, so daß wir an der Möglichkeit der theatralischen Durchführung des betreffenden Kostümwechsels zweifeln müssen, der ja doch in ganz kurzer Zeit und vor den Augen des Publikums zu erfolgen hat. So wenn der Edelmann als Bettler nun mit einem kranken und umwundenen Bein vorgeführt wird, wenn der Kriegsmann ganz überflüssigerweise auf dem zweiten Bilde andere Hosen trägt und vor allem, wenn der Doktor ganz und gar in einen Esel verwandelt wird: obwohl hier (v. 965) der Narr mit zur Bewerkstelligung des Umkleidens herangezogen wird, kann es sich schwerlich um mehr als eine bloße Andeutung des Eseltums durch Eselsohren und Eselsschwanz gehandelt haben. Offenbar sind wir hier vielmehr ganz auf dem Gebiete der nichttheatralischen Illustration. Der Künstler soll z. B. einen Bettler darstellen und stattet sein Elend infolgedessen recht sinnfällig mit dem lappenumwickelten Bein aus. Dabei läßt es sich nicht verkennen, daß er ziemlich aufmerksam den Text des Dramas gelesen und manche Andeutung des Dialogs für Attribute und Kostüme verwertet hat.

Abb. 97. P. Gengenbach, Gouchmat.

Im ganzen ist aber unter den Attributen nichts, was auf eine spezifisch theatralische Bedeutung schließen ließe und den Illustrationen etwa eines epischen Gedichtes fremd geblieben wäre. Auch daß Venus hier Szepter und Krone trägt, wird kaum besonders auffallen, wenn wir diese Ausstattung auch nicht gerade wie die des Liebesgottes in der Bildkunst sonst nachzuweisen vermögen.[1]) Und auch das Kostüm hat im allgemeinen nichts besonders Auffallendes. Der ganze Anzug des Jünglings findet sich fast genau wieder in den Bildern des Baselers Hans Franck zu Geiler von Kaisersberg, Brösamlin vffgelesen von Joh. Pauli (Straßburg 1517 bl. 79a), nur der Hut ist anders; einen ziemlich gleichen Hut aber hat der neben dem jungen Manne stehende Krämer. Die gefalteten Röcke, wie sie Venus und Circe tragen, finden wir in Holbeins Zeichnungen zu Erasmus' Narrenbuch; auch die Darstellung des Narren und des Ehemanns hat hinsichtlich des Kostüms hier manches Analogon. Den eigenartigen Kopfschmuck der Venus sehen

1) Vgl. z. B. auch den Amor im Straßburger Horaz von 1498 fol. XXIV b.

wir auf dem Bilde der Ceres in der deutschen Übersetzung des Erasmischen „Enchiridion“, die im Jahre 1521 in Basel bei Curio gedruckt worden ist. Kurzum, es zeigt sich eine Verwendung des Zeitkostüms, die wir in den Illustrationen jener Jahre und jener Gegend so allgemein antreffen, daß wir ihr auf unsern Bildern keinen speziell theatralischen Sinn beilegen dürfen. Einzig und allein die Darstellung des Hofmeisters ist merkwürdig, und soviel ich urteilen kann, ohne ein Seitenstück in der bildenden Kunst jener Zeit.

Im übrigen aber müssen wir den theatergeschichtlichen Wert der Gouchmatbilder bestreiten.

Niklas Manuel.

Von Zürich und Basel kommen wir nun nach Bern und damit zu ein paar Bildern, deren Ursprung gerade bei unserer Art der Betrachtung von eigentümlichem Reiz ist; erst ganz am Ende des Jahrhunderts kehrt die gleiche Situation auf Tobias Stimmers Zeichnungen zu seiner Comedia wieder. Der Urheber der Bilder und der Verfasser der zugehörigen dramatischen Dichtungen ist nämlich ein und dieselbe Person und auf beiden Gebieten ein Künstler von Rang. Freilich: Niklas Manuel Deutsch ist den größeren Teil seines Lebens hindurch lediglich Bildkünstler gewesen, erst in den letzten Jahren führte er auch die Feder; so möchte man ohne Weiteres an eine Übermacht des Bildkünstlerischen in jenen Darstellungen glauben und wenig geneigt sein, auch theatralische Elemente in ihnen zu suchen; anderseits aber hat Manuel der Fastnachtschwankdichter zweifellos gerade zum reinen Theaterspiel lebendige Beziehungen. Es wird also notwendig sein, auch den beiden Blättern, um die es sich hier handelt, mit den gewohnten kritischen Erwägungen gegenüberzutreten, Anno 1522 *vff der alten Faßnacht*, d. h. am 5. März wurde zu Bern Manuels kurzer *Faßnacht schimpff* gespielt, in dem zwei Bauern sich über den in zwei Aufzügen vorgeführten Gegensatz zwischen Christus und dem Papst tendenziös unterhalten; im Mai 1524 wurde das Spiel zusammen mit dem viel längeren vom Papst und seiner Priesterschaft, das eine Woche vor jenem *uff der Herren Faßnacht* zur Aufführung gekommen war, unter die Presse gegeben. Dieser erste Druck[1]) enthält so wenig wie seine Nachfolger[2]) etwas für unsere Zwecke, denn die beiden Bauern Fläiwe Pflug und Rüede Vogelnest, die da vor dem Anfang des kürzeren Spiels von zwei gesonderten Holzstöcken abgedruckt sind, sind solche Dutzendware, daß sie unmöglich als Abbildungen zweier Darsteller be-

1) Ich durfte das Exemplar der Weimarer Bibliothek durch die Freundlichkeit der Direktion hier in Berlin benutzen.

2) Bibliographie bei J. Baechtold, N. Manuel (Frauenfeld 1878) S. CXLIff. Ergänzungen und Berichtigungen bei F. Burg, Dichtungen des Niclaus Manuel: Neues Berner Taschenbuch auf d. J. 1897, S. 1—136; bes. S. 121 ff.

trachtet werden können; an die Autorschaft Manuels wird niemand glauben, ganz abgesehen davon, daß er überhaupt fast gar nicht für den Holzschnitt gearbeitet zu haben scheint. Das Material unserer kritischen Betrachtung kann vielmehr nur die hier (Abb. 98) zum erstenmal vervielfältigte Federzeichnung sein[1]), die als unzweifelhaftes Eigentum Manuels durch sein Handzeichen oder Monogramm freilich nicht nachgewiesen wird, aber so deutlich seine Art zeigt, daß sie ihm noch niemand abgesprochen hat.

„Manuel illustrierte 1524[2]) sein Spiel selbst“, so sagt der Herausgeber Baechtold mit Bezug auf unsere Zeichnung[3]). So ganz unbestritten wie die Zuweisung des Blattes zu Manuels Arbeiten werden wir indessen diese Erklärung nicht hinnehmen können; der Nachweis ihrer Unrichtigkeit aber würde das Blatt völlig aus dem Zusammenhang unserer Betrachtung herausrücken. Tatsächlich ist ja 1524, nach mehrmaliger Umarbeitung des Textes, die Drucklegung der beiden Spiele erfolgt; aber für diesen Druck ist die Zeichnung schwerlich bestimmt gewesen, denn die erste Auflage ist gerade so wie fast alles, was Manuel selbst unter die Presse gegeben hat, in Oktavformat gehalten; die Zeichnung dagegen wäre auch für einen Quartdruck noch bei weitem zu groß, und an eine wesentliche Verkleinerung bei der Übertragung in den Holzschnitt wird

Abb. 98. N. Manuel, Federzeichnung: Des Papst und Christi Gegensatz.

1) Sie befindet sich in der Kupferstichsammlung der Erlanger Universitätsbibliothek unter der Signatur IE 7; unsere Reproduktion (Originalgröße) geht auf eine Aufnahme von F. Steffen in Erlangen zurück. Baechtold p. CXXXVII gibt eine irreführende Beschreibung; besser, wenn auch nicht völlig einwandfrei, die Angaben von Haendcke, Nikolaus Manuel Deutsch als Künstler (Frauenfeld 1889) S. 95.

2) Diese Zahl steht auf der Sänfte des Papstes.

3) Ebenso Vögelin in Baechtolds Ausgabe S. CXX; bei Haendcke, S. 95, heißt es von der Zeichnung gar, daß sie „das Titelbild zu Manuels Dichtung bildete“.

man angesichts der so schon minimalen Größe der Einzelheiten in der Zeichnung nicht denken. So bliebe nur die Möglichkeit, daß sie nicht für einen Druck, sondern für eine Handschrift angefertigt ist; und daß wir uns mit einer solchen Annahme nicht bloß auf dem Boden reiner Hypothese befinden, zeigt das gleich weiter heranzuziehende Manuskript des „Ablaßkrämers“ v. J. 1525: dies enthält ebenfalls eine Manuelsche Zeichnung und hat großes Format.

Dieser äußeren Möglichkeit aber entspricht zunächst keine innere Wahrscheinlichkeit. Bei einigermaßen genauem Zusehen zeigt sich nämlich, daß Zeichnung und Dichtung eigentlich gar nicht dasselbe darstellen.[1]) Auf der Zeichnung werden gerade wie auf einem Doppelbild in L. Cranachs „Passional Christi und Antichristi“ der hoffärtige Aufzug des Papstes und Christi demütiger Einzug in Jerusalem einander entgegengesetzt; die heilige Stadt ist auf Manuels Bild durch den biblischen Palmbaum angedeutet und durch das Kleiderausbreiten der begrüßenden Bürger, während bei Cranach der Moment vor dem Einzug gewählt und durch das offene Stadttor gekennzeichnet ist. Daß das Fastnachtspiel durch das gleiche Cranachsche Passional angeregt ist, soll gewiß nicht geleugnet werden; aber hier spielt die Szene auf der Gasse zu Bern oder doch einer Stadt des 16. Jahrhunderts, hier gibt es keinen Palmbaum und keine kleiderbreitenden Bürger; daß der in Jerusalem einreitende Christus im Spiel nicht gemeint sein kann, geht auch daraus hervor, daß er hier nach der Bühnenbemerkung *vff sinem houpt die dörnin kron* trägt, während die Zeichnung ihm nur die Strahlenkrone gibt. Gehen wir ferner umgekehrt von der Situation des Spieles aus, so wie sie uns durch die szenischen Anweisungen des Textes erkennbar werden soll, so läßt sich freilich nicht verkennen, daß sie uns zu einer völligen Deutlichkeit nicht verhelfen. *Vff einer syten der gassen* reitet der Herr, und hinter ihm schreitet sein bresthaftes Gefolge, *vff der anderen syten reyt der Bapst* mit seinem Kriegszug — wo stehen da die beiden Bauern, die einzigen redenden Personen? Doch wohl zwischen den beiden sich aneinander vorbeibewegenden Zügen — aber wo war ein Platz, auf dem sie zwischen den Zügen sichtbar blieben? Standen sie auf einem erhöhten Gerüst? oder sind die Zuschauer nur an den Fenstern und auf den Dächern gewesen? Das wird, wie gesagt, aus dem Spiele selbst nicht klar — aber das eine ist jedenfalls deutlich, daß die Anordnung keinesfalls so gewesen sein kann, wie die Zeichnung sie zeigt: hier ist für die beiden Sprecher überhaupt kein Platz, hier ziehen die beiden Züge nicht aneinander vorbei, sondern aufein-

1) Der Vergleich wird dadurch erschwert, daß wir nicht mehr die Originalfassung des Spiels besitzen, sondern nur die stark verändernde Umarbeitung v. J. 1524 und ein bei Burg S. 55 bis 61 gedrucktes Fragment einer Zwischenfassung v. J. 1523.

ander los, und völlig unfaßbar bleibt es, sobald man an eine tatsächliche Raumnachahmung denkt, wie die beiden Christus huldigenden Bürger an ihren Platz gekommen sind: das kann keiner theatralischen Wirklichkeit entsprechen. Die Widersprüche zwischen Bild und Spiel häufen sich, sobald wir die Vergleichung im einzelnen fortsetzen. Das Bild läßt *die armen blinden, lamen vnd mancherley bresthaftigen*, die die szenische Bemerkung vorschreibt, völlig vermissen; Petrus, *der alt glatzet fischer* ist, wie aus der Frage des einen Bauern hervorgeht, bei der Aufführung direkt neben Christi Esel geschritten, — auf der Zeichnung befindet er sich mitten unter den Jüngern, und diese folgen dem Herrn hier nicht schreitend im Zuge, sondern bilden hinter ihm eine stehende Gruppe, das Gesicht zum Teil völlig von Christus abgewandt. Und ähnlich widerspruchsvoll auf der andern Seite: im Spiel *reyt der Bapst im harnisch vnd mit grossem kriegßzüg*, und auch von seinem Gefolge hören wir Genaueres durch die in ihrem Anfang leider verstümmelte szenische Anweisung, die die fragmentarisch auf uns gekommene Handschrift der der gedruckten Fassung vorausliegenden Umarbeitung d. J. 1523 bietet [1]): *och Cardinäl, bischoff vnd pfaffen in harnesch vnd hochen pferden geritten mit kürisser strodiotten och Carthonen / schlangen vnd ander feld geschützt. hüren vñ büben drōmeten pfiffen, wie man zů feld zucht mit dross vnd paner das die gassen erbidmet.* Nicht nur sehen wir von diesem Gefolge auf dem Bilde gar nichts, statt dessen vielmehr nur eine Anzahl der im Spiel nicht genannten schweizerischen Landsknechte, sondern vor allem: der Papst ist hier nicht im Harnisch, sondern im geistlichen Ornat und reitet auch nicht, sondern wird in einer Sänfte getragen.

Nach alledem erscheint es durchaus zweifelhaft, ob wir das Recht haben, einen so nahen Zusammenhang zwischen Bild und Spiel zu behaupten, wie es bisher geschehen ist. Es mag sich bei der Zeichnung um eine im Grunde selbständige Arbeit handeln, die nur im Grundmotiv mit dem älteren Spiel oder richtiger zunächst mit dem Cranachschen Werk zusammenhing, das zu dem Spiel die Anregung gegeben: die einzige antipapistische Zeichnung Manuels aus dieser Zeit wäre es nicht.[2]) Das eigentümliche Format der Zeichnung macht vielleicht die Vermutung nicht ganz unwahrscheinlich, daß sie eine Skizze zu Fresken darstellen könnte, die im Dienste der Architektur verwendet werden sollte; solche Hausverzierungen hat Manuel ja öfter hergestellt und auch bei ihnen seiner Neigung zum Tendenziösen die Zügel schießen lassen.

Immerhin: dem Künstler mußte bei dieser Arbeit unbe-

1) Burg a. a. O. S. 55.

2) Vgl. Haendcke S. 96f.; Vögelin S. LXXVI.

dingt sein nicht lange vorher verfaßtes und eben damals mehrfach von ihm überarbeitetes Fastnachtspiel im Sinne liegen, und so kommen wir leicht auf den Gedanken, daß ihm bei der Herstellung der Zeichnung Erinnerungen an die Aufführung des Spiels gekommen und auf solche Art durch unser Blatt überliefert sein könnten. Aber auch für eine solche Annahme läßt sich die Unhaltbarkeit nachweisen. Gedichtet ist das Spiel jedenfalls zwischen dem Juni 1521 — denn damals frühestens kann Manuel Cranachs Passional in die Hände bekommen haben[1]) — und Anfang Dezember des gleichen Jahres — denn der Papst, der mit einem kriegerischen Gefolge im Harnisch einherreitet, kann nur Leo X. sein, der wenigstens als Kardinal noch hoch zu Roß im Schlachtgetümmel gewesen ist, während seine Nachfolger friedliche Leute waren[2]); Leo X. aber ist am 1. Dezember nach ganz kurzer Krankheit gestorben. Aufgeführt jedoch wurde das Spiel, wie schon erwähnt, zu Bern am 5. März 1522, und damals befand Manuel sich als Feldschreiber im französischen Sold in Italien[3]); er hat die Aufführung also nicht mit angesehen und demnach keine Erinnerungen an die Inszenierung in seine Zeichnung hinübernehmen können.

Es bleibt also nur ein letzter Schlupfwinkel für den, der das Vorhandensein theatralischer Elemente auf der Zeichnung behaupten will: er muß annehmen, daß Manuel seine theatralische Phantasie mit in Tätigkeit gesetzt, auf die Vorstellung hingedeutet habe, die er sich von der Aufführung seines Spieles machte. Aber auch dafür ist kaum ein Anhalt, ganz abgesehen von den wesentlichen Unterschieden zwischen Spiel und Bild, die oben schon nachgewiesen wurden. Denn so ziemlich alles, was wir hier sehen, läßt sich rein aus bildkünstlerischen Elementen erklären. Zunächst aus dem Zusammenhang mit andern bildnerischen Darstellungen, der ja bei einem so anlehnungsfrohen Künstler wie Manuel besonders in Betracht zu ziehen ist. Gewiß hat er zunächst Cranachs Passional wieder vorgenommen: die dem Papstzuge voranschreitenden Schweizer stammen, wenn auch die Ausgestaltung im einzelnen selbständig ist, von dem nämlichen Holzschnitt, der einst die Anregung zu dem Fastnachtspiel gegeben hatte; der Zug selber aber mußte, wie wir sahen, jetzt ohne kriegerischen Grundcharakter, vornehmlich

1) Erschienen ist das Passional Ende Mai: Kawerau in der Weimarer Lutherausgabe 9 (1893), S. 689.

2) So zeigt denn auch unsere Zeichnung v. J. 1524 den Papst nicht mehr als Krieger, sondern in einem Aufzuge, in dem man ihn noch heutigentags darstellen könnte.

3) Ende Januar bis Ende April; s. Baechtold S. XXVIIIf. Es geht also auch nicht wohl an, mit Creizenach (3, S. 256) die Berner Aufführung zu den wenigen belegbaren Fällen zu zählen, in denen „ein Maler bei der Inszenierung von Fastnachtspielen in hervorragender Weise beteiligt“ war.

ohne das Reiten des Kirchenfürsten gebildet werden, und so entnahm Manuel das neue Grundmotiv der Sänfte, in der der Papst mit dem Krummstab in der Hand von links nach rechts getragen wird, einem vorangehenden Cranachschen Holzschnitt, nur daß er zu Trägern nicht wie Cranach Geistliche, sondern Schweizer verwendete. Aber auch der Zug Christi ist von Cranach abhängig und zwar wiederum von dem zunächst in Betracht kommenden Bilde. Von hier stammt des Heilands scharf nach links profilierte Gestalt, die mit der Gloriole ums Haupt auf dem Esel sitzt und segnend die eine Hand hebt, von hier aber auch jener Haufe der Jünger hinter dem Herrn. Daß sie nicht im Zuge folgen, sondern sich miteinander unterhalten, wobei mehrere Christus den Rücken kehren und zwar namentlich ein Alter, der geradeso wie der eine Greis bei Manuel hart neben dem Esel steht, ist bei Cranach innerlich wohlbegründet: denn hier wartet der ganze Zug offenbar einen Augenblick, ehe er sich durch das Tor in die Stadt begibt; bei Manuel ist diese Anordnung ziemlich sinnlos, da bei ihm der Zug sich ja in voller Entfaltung innerhalb der Stadt befindet: hier handelt es sich um keine Theaterphantasie, sondern lediglich um eine recht äußerliche Herübernahme der Cranachschen Gruppierung. Es stimmen nun schon bei Cranach wesentliche Züge mit der in der bildkünstlerischen Tradition des Stoffes herrschenden Auffassung überein, sowohl solche, die Manuel verschmäht — z. B. die Verlegung der Szene unmittelbar ans Tor der Stadt (Schongauer, Dürer, Meister J. A., Meister M. J., Altdorfer, Schäufelin, Penz u.a.) und die Beigabe eines Eselfohlens zu der Eselin (Meister J. A.) —, wie solche, die Manuel übernimmt: das scharfe Profil, die Gloriole, die Segensgebärde, die Anordnung der Jünger hinter Christus zu einer stehenden Gruppe, lauter Züge, die sich alle z. B. in Dürers Kleiner Passion (um 1510) finden; aber auch in den Zutaten, die Manuel bietet, ohne daß er sie von Cranach übernommen haben könnte, ist die bildkünstlerische Überlieferung mächtig. So zeigt z. B. Dürer die Gestalt des Bürgers, der sich unmittelbar vor der Eselin niederbückt, um ein Gewand auf den Boden zu breiten, und neben ihr steht, wie bei Manuel, ein anderer Bürger aufrecht und grüßt den Herrn mit einer Devotionsgebärde; im Hintergrund wächst bei Dürer wie bei Manuel ein Palmenbaum, von dem eben ein Zweig abgerissen wird. Kurz, Manuel erscheint in allen Motiven so an die rein bildnerische Tradition gebunden, daß sich hier nichts wird fürs Theater in Anspruch nehmen lassen. Aber auch das endlich, was ihm gegenüber solcher Einstellung in die Überlieferung eigentümlich zugehört, ist offenbar ganz von den Gesetzen seines bildkünstlerischen Schaffens bedingt: die friesartige Anordnung des Ganzen — man findet sie in den Silberstift- und Weißstiftzeichnungen seiner beiden „Schreibbüchlein" immer wieder

durchgeführt[1]) — und die Anordnung der Figuren; so stellt er z. B. links hinter die Sänfte des Papstes Personen seines Gefolges, die gerade wie die Jünger hinter Christus nicht marschieren, sondern stehen, indem sie die Gesichter einander zuwenden, und bringt in die Mitte des Ganzen eine Figur, die zwischen den beiden Aufzügen vermittelt: einen Schweizer, der durch seine Tracht zu dem Papstaufzuge gehört, der aber keine Hellebarde führt wie seine Genossen, sondern ein Becken hochhält und sich dadurch mit den beiden Christus huldigenden Bürgern zu einer den Blick von ganz oben nach ganz unten lenkenden Gruppe zusammenfügt. Und so ist in der ganzen Zeichnung kein einziges Element, das wir auch nur für einen Abglanz theatermäßiger Anschauung in Anspruch nehmen könnten.

Wenn wir hier von vornherein den engen Zusammenhang von Bild und Dichtung leugnen mußten, so ist das bei der zweiten in Betracht kommenden Zeichnung Manuels, bei seinem „Ablaßkrämer", ganz anders: sie ist, wie schon erwähnt, in der vom Dichter herrührenden Niederschrift seines Spiels zu finden und bildet hier das Titelbild (Abb. 99).[2]) Die Dichtung zerlegt sich in vier Szenen: in der ersten hat der Ablaßkrämer Richardus Hinterlist ein Gespräch mit dem Bauern Bertschi Schüchdenbrunnen, dem Bettler Steffen Gigenstern und drei Weibern, Zilia Nasentutter, Anne Suwrüssel und Trine Filzbengel — er will sie zum Ablaßkauf bringen, sie werfen ihm seine alten Betrügereien vor; in der zweiten Szene gehen sie vom Wort zur Tat über — sie ziehen ihn am Seile hoch und „strecken" ihn, um ihn durch diese Folterqual zum Bekenntnis seiner Schändlichkeiten zu bringen, und er gesteht auch, aber nicht genug, so daß sie ihn in der dritten Szene noch einmal hochziehen, wobei ihm ein viertes Weib, Agnes Ribdenpfeffer, Steine an die Füße hängt, um die Qual zu erhöhen, — nun bekennt er den Peinigern alles, unter denen noch drei Weiber, Tüchtle Kröstüchle, Hiltgart Kuttelpfeffer und Adelheid Stifelhirne erscheinen; schließlich nehmen sie ihm sein Geld und teilen es, wobei der Bettler das Überschüssige erhält. Das Bild gehört, wie man sieht, zu der dritten Szene, in der die Peinigung des Streckens durch die Beschwerung der Füße erhöht wird.

1) Zwei Schreibbüchlein des Niklaus Manuel Deutsch von Bern, her. v. P. Gang Berlin 1909.

2) Bl. 2; auf Bl. 3 beginnt der Text. Die Zeichnung ist S. 451, und zwar in Originalgröße, zum erstenmal veröffentlicht, nach einer Aufnahme, die das Atelier H. Völlger in Bern hergestellt hat. Für freundliche Vermittlung bin ich der dortigen Stadtbibliothek sehr zu Dank verpflichtet, in deren Besitz sich die Handschrift jetzt als Ms. Hist. Helv. XVI. 159 befindet. Bis vor kurzem war sie Eigentum zweier Fräulein Manuel in Bern; Herr Prof. Dr. F. Vetter hat die große Güte gehabt, seine Bleistiftkopie der M.schen Zeichnung sehr lange Zeit in meinem Besitz zu lassen.

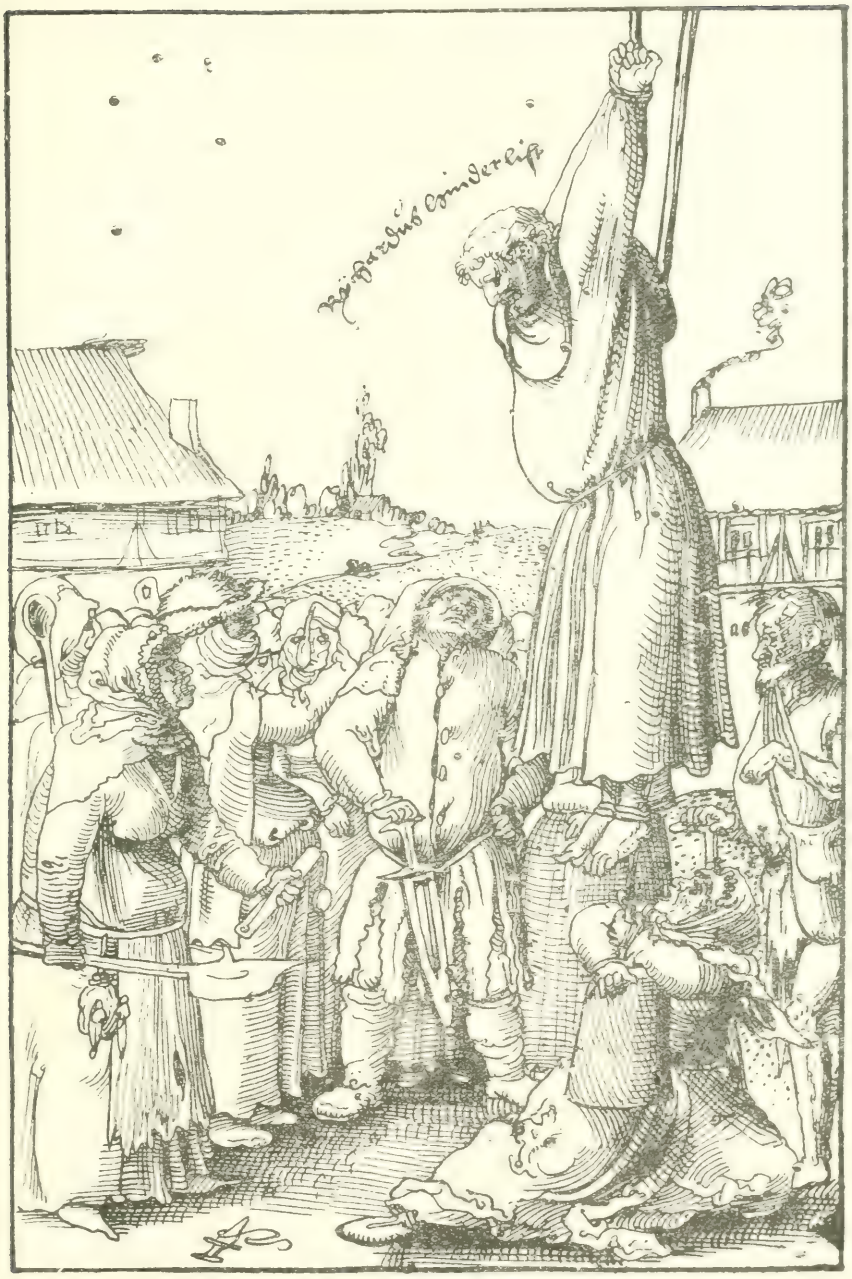


Abb. 99. N. Manuel, Federzeichnung: Der Ablaßkrämer.

Dürfen wir in dieser Zeichnung nun Aufführungselemente suchen? Man würde diese Möglichkeit ausschließen, wenn man den „Ablaßkrämer" von vornherein gar nicht für ein Theaterstück, ja, nicht für ein Drama, sondern für einen bloßen Dialog im Stile jener damals viel gepflegten Kampfliteratur erklärte, in dem also nur aus formalen Gründen Rede und Gegenrede geboten wird. In Manuels nächstem Werk, der 1526 gedruckten „Barbali", ist das sicher der Fall; Manuel selbst bezeichnet es auf dem Titelblatt als *Ein gespräch.* An sich ist es gewiß nicht unmöglich, daß der „Ablaßkrämer" von 1525 schon zu dieser Gattung der Gespräche gehört, aber man kann das nicht mit der Erklärung beweisen: „während die vorerwähnten zwei Spiele sehr reichlich mit Bühnenanweisungen ausgestattet sind, fehlen diese beim Ablaßkrämer gänzlich."[1]) Sie sind im Gegenteil hier mindestens ebenso reichlich wie dort vertreten; nur im Anfang allerdings fehlt beim „Ablaßkrämer" jede szenische Bemerkung. Das aber wird so zusammenhängen, daß der Verfasser im J. 1525 seine ursprüngliche Arbeit nachträglich ebenso wie die beiden Papstspiele stark überarbeitet und namentlich eine viel ausführlichere Eingangsszene hinzugefügt haben muß; als Landvogt in dem kleinen Erlach aber hat er nunmehr schwerlich an eine wirkliche Aufführung gedacht, und so ist die theatralische Situation im Anfang unerläutert geblieben. Das Werkchen vor seiner Überarbeitung aber war zweifelsohne ein richtiges, für die Aufführung bestimmtes Theaterstück, dessen Thema der jetzige Vers 509 in den Worten des Ablaßkrämers angibt: *Der tüfel het mich under die wiber tragen!* Eine richtige Fastnachtspielrevue also mit einem Zentrum: der Ablaßkrämer, der unter die rabiaten Weiber gerät — es sind, wie wir aus der jetzt verwischten Form doch noch herausrechnen können, die typischen sieben Weiber gewesen —[2]): sie strecken ihn, nehmen ihm das Geld ab und geben den Überschuß dem in der letzten Szene auch des jetzigen Manuskripts noch namenlosen Bettler. Dies drastische kleine Spiel, von dem sich in den kurzen Reden der zuletzt auftretenden Weiber noch einige Reste erhalten haben, hat Manuel nun, um längere Ausführungen über den Ablaß geben zu können, sehr stark beeinträchtigt: er hat den Bettler auch schon in die früheren Szenen des Stückes gebracht, indem er ihm aus dem am Ende der Handschrift, das am meisten Reste des alten enthält, einmal stehengebliebenen ursprünglichen Namen des Ablaßkrämers *Rychardus Gygenstern von Hinderlist*[1]) den Namen Gygenstern zuweist, und er hat ihm ferner in dem Bauern Bertschi

1) Creizenach 3, S. 257.

2) Man vergleiche etwa das spätmittelalterliche Spiel von den sieben Weibern: Creizenach 1², S. 410.

Schüchdenbrunnen einen männlichen Genossen gegeben. Auf solche Art ist aber der Charakter des Weiberspiels ganz verwischt, und die durch den Bauern erzwungenen Bekenntnisse des Ablaßkrämers über seine intimen Erlebnisse mit Bäuerinnen haben in diesem Milieu etwas völlig Sinnloses. Die erste Fassung aber hatte auch einen Zug gehabt, der speziell erfunden war, um die Aufführung zu ermöglichen; er ergibt sich aus der szenischen Bemerkung, die auch jetzt noch in Manuels Handschrift steht, vor dem Beginn des ersten „Streckens“[2]): *Sie namend in gemeinlich und schlugend in zu der erden mit kellen, kunklen, schitren; vnd ein alt bös wib lüff darzu mit einer rostigen alten hallenbarten, und bundend im hend vnd füess, zugend in an einem seil hoch vf in aller wis, form und gestalt, wie man ein mörder streckt . .* Diese Hellebarde, die ja ziemlich drei Meter lang sein kann, ist offenbar eingeführt worden, um bei der Aufführung das Aufziehen und Strecken des armen Sünders zu ermöglichen: um die Barte sollte das Seil gelegt werden, an das der Darsteller des Krämers mit seinen gefesselten Händen gebunden werden mußte, und ein paar von den Frauendarstellern hatten den fest auf den Boden gepflanzten Hellebardenschaft und das andere Ende des Seils zu halten.[3])

Unsere Zeichnung aber gehört offensichtlich nicht zu der ersten Fassung, die für die Aufführung einmal bestimmt gewesen war, wenngleich eine solche sich hier nicht wie bei den Papstspielen belegen läßt, sondern zu der Überarbeitung des Jahres 1525. Der Charakter des Weiberspiels tritt gar nicht mehr hervor: abgesehen von dem Volkshaufen, der nichts deutlich Feminines an sich hat, und dem hängenden Richardus sind drei Weiber (Zilia Nasentutter, Anne Suwrüssel und vorn rechts Agnes Ribdenpfeffer) und zwei Männer (der Bauer und der Bettler) zu sehen. Die Hauptsache aber für unsern Zusammenhang ist die: Manuel hat seit der Zeit der Abfassung des ursprünglichen Spiels den theatralischen Sinn der Hellebarde völlig vergessen; so hält hier Zilia Nasentutter die Waffe in der Hand, ebenso wie Frau Suwrüssel einen Ablaßbrief (nicht die vor v. 193 genannten *grosse kellen*), Richardus Hinterlist aber

1) vor v. 509: vgl. Baechtold im Apparat zu seiner Ausgabe S. 417.

2) Vor v. 284.

3) Gerade diese szenische Bemerkung zeigt uns besonders deutlich die Naht der beiden Fassungen: während hier in dem übernommenen Rudiment der Urfassung *ein alt bös wib* mit der Hellebarde erst dazuläuft, ist die Frau in der Bearbeitung schon lange Zeit auf der Bühne und am Dialog stark beteiligt, denn schon vor v. 53 steht: *Die pürin Zilia Nasentutter mit der rostigen Hällenbarten:* Manuel hat also gerade dieser Figur bei der nachträglichen Vergrößerung der ersten Szene eine besonders bedeutende Rolle gegeben, dann aber verabsäumt, die Bühnenanweisung entsprechend zu verändern.

hängt an einem Seile, das seinerseits an einem völlig imaginären Halt befestigt sein muß: irgendeine Belehrung über die Inszenierung erhalten wir von hieraus nicht. Im übrigen vermag das Bild etwas spezifisch Theatralisches überhaupt nicht zu zeigen: der Ort hat gewiß nichts mit einem wirklichen Aufführungsplatz gemein, die Gewänder sind die des Alltags, und die wenigen Gebärden haben nichts Besonderes. Höchstens könnte es dem Betrachter auffallen, daß der Stein, der dem Hinterlist an die Füße gehängt werden soll, nicht wie ein wirklich so benutzter Stein aussieht, d. h. mit Stricken umbunden ist, sondern eher an ein großes Gewicht gemahnt, das oben eine Öse zum Einhängen hat: so erinnert er einigermaßen an ein Theaterrequisit. Im übrigen aber ist die ganze Anlage, die hier auch nicht jenen friesartigen Charakter der andern Zeichnung hat, wohl bestimmt, dem Betrachter als ein Stück Wirklichkeit gegenüberzutreten. Es wird wohl so sein: der „Ablaßkrämer", ursprünglich ein richtiges Theaterspiel, ist bei der Überarbeitung ganz zum Literaturdialog geworden; der Verfasser hat dem doch wohl eigentlich als Vorlage für den Drucker gedachten Manuskript ein Titelbild beigegeben nach dem Vorbild der zahlreichen Drucke von Reformationsdialogen jener Zeit, die mit realistischen Titelholzschnitten ausgestaltet sind, so wie z. B. auch die späteren Auflagen von Manuels 'Barbali'; und so wenig wie auf solchen Holzschnitten wird man auf unserer Zeichnung nach theatralischen Elementen suchen dürfen.

Augustin Frieß und Jakob Ruof.

Bei den zuletzt gebotenen Untersuchungen deutscher Dramenillustrationen waren es durchaus die Verfasser der Dramen, auf deren Tätigkeit wir auch die Bilder zurückzuführen hatten; nur in einem Fall war der Autor der Dramen zugleich auch der Verleger gewesen. Indem wir uns nun dem letzten Kreis von Dramenillustrationen zuwenden, dem unsere Betrachtung zu gelten hat, haben wir es hinsichtlich der Anregung zur Beigabe von Bildern wieder in erster Reihe mit derjenigen Persönlichkeit zu tun, die wir bei der Behandlung der Illustrationen zu antiken Dramen fast immer in die vorderste Reihe zu stellen hatten: mit dem Verleger. Denn wir treten, indem wir uns jenem letzten Kreise nähern, in das fünfte Jahrzehnt des 16. Jahrhunderts ein, und inzwischen ist — wohl nach dem Vorbilde der besonders im vorhergehenden Jahrzehnt viel auf den Markt gebrachten neulateinischen Komödien und Tragödien — auch das deutsche Drama, das bis dahin mit der eigentlichen Leseliteratur wenig oder nichts zu schaffen gehabt hatte, endlich ebenfalls ein Gegenstand buchhändlerischen Betriebs geworden.

Unsere Betrachtung führt uns noch einmal zurück an den Ort, von dem wir ausgegangen waren: nach Zürich. Hier hatte zwar der Buchdruck verhältnismäßig spät begonnen, und in seinen wenigen Leistungen spielt der Holzschnitt keine sonderlich große Rolle. Dann aber in den zwanziger Jahren setzt besonders die Tätigkeit der Firma Christoph Froschauer imponierend ein und hält sich das ganze 16. Jahrhundert hindurch auf bemerkenswerter Höhe. Und hier wird gleichzeitig auch der Holzschnitt für die künstlerische Ausschmückung der Druckwerke wieder herangezogen, zumal für den immer wiederholten Druck der deutschen Bibel: Holbeinsche Stöcke werden wenigstens leihweise erworben und benutzt, und gute Kopisten und Schüler Holbeins sind unermüdlich im Dienste des Buchdruckes tätig. Neben geschickten Meistern auch eine nicht kleine Anzahl von geringeren Vertretern holzschneiderischer Kleinkunst: einen charakteristischen Gesamteindruck solcher Züricherischen Leistung kann man sich verschaffen, wenn man die von Froschauer im Jahre 1547 hergestellte Ausgabe von Stumpfs Weltchronik zur Hand nimmt.

Anderseits war die dramatische Aufführung, die in Zürich von jeher viel gepflegt worden war, auch im 16. Jahrhundert nicht eingeschlafen; ja, gerade hier hatten Drama und Theater nach den ersten zehn literaturarmen Jahren der Reformationsstürme einen neuen Aufschwung genommen. Hier treffen wir den unbekannten Verfasser des Spiels „Vom reichen Mann und armen Lazarus", dessen Aufführung im Jahre 1529 die erste Leistung des protestantischen Theaters im deutschen Süden bedeutet, dann Heinrich Bullinger und Jörg Binder, ferner den Bearbeiter der Birckschen „Susanna", dessen Name nicht bekannt ist, der aber schwerlich mit einem der übrigen Züricher Dramatiker identifiziert werden kann, und endlich den fruchtbaren Jakob Ruof. Die Firma Froschauer hat zunächst für diese dramatischen Schöpfungen kein sonderliches Interesse: nur Binders Verdeutschung des „Acolastus" ist bei ihr im Jahre 1535 gedruckt, und von einer künstlerischen Ausstattung ist in dieser Ausgabe nicht die Rede.

Im Jahre 1540 aber setzt in Zürich die Tätigkeit einer neuen Firma ein, der einzigen offenbar, die neben Froschauer überhaupt als eine Druckerei größeren Stils in Betracht kommt. Ihr Inhaber ist Augustin Frieß, und dieser Frieß hat nun die Herausgabe deutscher Dramen und ihre Ausstattung mit Holzschnitten geradezu zu seiner geschäftlichen Spezialität gemacht[2]). Wieso er dieser

1) Vgl. F. S. Vögelin, Die Holzschneidekunst in Zürich im 16. Jahrhundert: Neujahrsblätter der Stadtbibliothek in Zürich 1879—1884.

2) Es ist natürlich nicht leicht, für diese letzte Behauptung eine ganz sichere Grundlage zu bieten, denn bekanntlich fehlt es für die Feststellung deutscher Drucke aus dieser Zeit im Gegensatz zu denen der vorangehenden Perioden an allen bibliographischen Hilfs-

Spezialität sich zugewendet hat, wird sich schwer entscheiden lassen: das Interesse des eingeborenen Zürichers für die dramatisch-theatralische Aufführung kann die Veranlassung nicht gewesen sein, denn Frieß ist keineswegs aus Zürich gebürtig: er heißt eigentlich Augustin Mellis, stammt aus Franeker in Westfriesland (daher der angenommene Name Frieß) und hat erst im Jahre 1538 das Bürgerrecht erlangt. Das im Züricher Stadtarchiv aufbewahrte Original des Bürgerbuches sagt darüber: *Augustyn Jörg Mellis sun von Franncken uss Westfryessland, ist zu eynem Burger uffgenommen umb XX R guldin, die hat er bezalt unnd den Burger Eyd geschworen. Sambstags nach Invocavit anno etc. 1538*[1]). Vielleicht handelt es sich von vornherein um eine Nachahmung der Praxis des Buchdruckers J. Frölich in Straßburg. Daß Frieß späterhin von ihm gelernt hat, werden wir alsbald festzustellen haben. Möglich wäre es aber an sich auch, daß die Anregung von einem dramatischen Autor gekommen ist, denn unter den drei Drucken von Dramen, die Frieß in seinem ersten Arbeitsjahr unter die Presse gegeben hat, befinden sich zwei von dem schon genannten Züricher Dramatiker Jakob Ruof.

Diese zwei haben allerdings bereits wenigstens Titelholzschnitte und scheinen somit nicht die allerersten Leistungen gewesen zu sein, da wir sonst mit Rücksicht auf den dritten Druck nochmal einen Rückschritt zu völliger Ausstattungslosigkeit annehmen müßten. Vermutlich hat dieser dritte Druck die Priorität: die erste, freilich schon überarbeitete Ausgabe jenes für das protestantische Theater so bedeutsamen Spiels „Vom reichen Mann und armen Lazarus“ aus dem Jahre 1529[2]).

Aber auch die beiden Drucke Ruofscher Dramen, des „Job“[3]) und des „Joseph“[4]), sind trotz ihrer beiden Titelholzschnitte kein für unsere Zwecke interessantes Material. Offenbar ist bei ihrer Herstellung der Verfasser unbeteiligt: auf den Titelblättern wird

mitteln. Immerhin aber ließ sich mit freundlicher Hilfe, zumal der Züricher Stadtbibliothek, eine größere Liste von Frieß gedruckter Werke zusammenstellen; daß sie nicht allzu unvollständig ist, kann man dem Umstand entnehmen, daß eine Umfrage bei allen größeren Schweizer Bibliotheken, in denen doch zunächst die Existenz Frießscher Arbeiten vermutet werden kann, keine Ergänzungen lieferte. Die reichhaltigste Liste hat bisher Bolte gegeben: Wickrams Werke 5, S. LXV. Ich stelle hier diejenigen Drucke zusammen, die weder dramatische Texte bringen noch Holzschnitte enthalten und die daher oben im Text nicht herangezogen werden: 1. Catechismus 1541. 2. Catechismus 1545. 3 Joh. Hoper, An Answer unto mylord of wynthesters booke intytlyd a detection of the deuyls Sophistrye. 1547. 4. Joh. Hoper, A declaration of Christ and his offyce. 1547.

1) Diese Ermittlung verdanke ich der Güte des Herrn Stadtarchivars Dr. J. Häne in Zürich.

2) Exemplar in München, Hof- und Staatsbibliothek. In Zürich noch ein Druck ohne Jahr.

3) Exemplar ebenfalls in München.

4) Exemplar in Zürich, Stadtbibliothek.

ebensowenig wie auf dem des Lazarusspiels der Name des Dichters genannt; es handelt sich vielmehr auch hier um eine Spekulation des Verlegers, der wohl mit dem Druck solcher in neuerer Zeit zu Zürich gespielter Dramen ein gutes Geschäft zu machen hoffte. Zu dem Gedanken, derartige Drucke mit Titelbildern zu versehen, kann er ganz gut auch durch früher erschienene, in gleicher Weise ausgestattete Dramendrucke gekommen sein: am nächsten liegt es, an die Fastnachtspiele des Niklas Manuel zu denken, dessen nichttheatralischen Dialog „Barbali" Frieß — wir wissen freilich nicht wann — mehrfach und zwar ebenfalls unter Beifügung eines Titelholzschnittes gedruckt hat; aber auch z. B. die Nürnberger „Susanna" vom Jahre 1534 und der Wittenberger Druck des Knaustschen Spieles von Kain und Abel aus dem Jahre 1539 sind in solcher Weise ausgestattet. So wenig aber wie bei allen diesen Ausgaben haben bei den beiden ersten von Frieß veranstalteten Drucken Ruofscher Dramen die Titelholzschnitte einen Zusammenhang mit dem Theater: das Bild für den „Job", das den Dulder auf dem Misthaufen, daneben sein Weib und rechts die berittenen Räuber mit ihrem Raube zeigt, ist ein Nachschnitt des einen Hiob-Holzschnittes aus der Froschauerschen Bibel, und das Joseph-Bild, das den Verkauf des Helden an die Kaufleute vorführt und das sicher von einem der für Froschauer tätigen Künstler herrührt[1], erweist sich schon durch die künstlerisch dominierende Vorführung eines Kamels als völlig theaterfremd.

In eine neue Epoche seiner Bedeutung für die Dramenillustrationen tritt Frieß dann durch die schon erwähnte Anlehnung an die Tätigkeit des Straßburger Kollegen Jakob Frölich ein: wann die erste Anlehnung erfolgt ist, läßt sich leider nicht ausmachen, da die betreffenden Frießschen Drucke undatiert sind, — jedenfalls aber in der ersten Hälfte der 40er Jahre. Auf solche Art scheint die rein innerschweizerische Entwicklung hier durch eine außerschweizerische Leistung unterbrochen und in neue Wege gelenkt zu sein. Sehen wir aber genau zu, so zeigt sich, daß im Grunde doch auch hier das Schweizerische dominiert: denn der Straßburger Jakob Frölich ist seinerseits wieder nur ein Nachahmer des Druckers und Dramatikers Pamphilus Gengenbach aus Basel. Wie das erste hier in Betracht kommende elsässische Drama rein dichterisch genommen eine Umarbeitung des Gengenbachschen Spiels von den zehn Altern darstellt — sie ist 1531 von Jörg Wickram verfaßt —, so ist die Ausstattung des Straßburger Druckes vom Jahre 1534 mit ihrer durchgeführten Illustration der einzelnen Szenen auf eine starke Benutzung der Leistung des Druckers

1) Vgl. Vögelin S. 63. V. kennt übrigens überhaupt nur zwei bei Frieß gedruckte Werke mit Illustrationen.

Gengenbach zurückzuführen. Im einzelnen kann von diesen Straßburger Bildern hier die Rede nicht sein, wo wir es nur mit schweizerischen Dramenillustrationen zu tun haben. Auch nicht von der an sich interessanten Frage, ob bei der Herstellung illustrierter Ausgaben der Wickramschen Dramen der Verfasser oder der Verleger die entscheidende Anregung gegeben hat, und ebensowenig endlich von dem für die theatergeschichtliche Erörterung wichtigen Problem, ob Wickram, der ja bereits als „selbstgemachter Maler", als ein arger Dilettant freilich, bekannt ist, auch an der Herstellung der Illustrationen zu seinen Dramen tätig gewesen ist. Eine eingehende Betrachtung dieser Bilder von dem hier stets gewählten Standpunkt aus würde jedenfalls ergeben, daß im Gegensatz zu dem Gengenbachschen Original die Szenenbilder der Wickramschen Bearbeitung kaum etwas mit dem wirklichen Theater zu tun haben; nur der Herold mag vielleicht das Kostüm zeigen, das er bei der Kolmarer Aufführung des Werkes vom Jahre 1531 getragen hat. Wenigstens führt darauf der Umstand, daß er vorn auf zwei Brustschilden das Kolmarer Wappen zeigt, zu dessen Verwendung ein lediglich nach der Phantasie arbeitender Straßburger Illustrator doch keine sonderliche Veranlassung gehabt hätte.

Frieß' Anlehnung an Frölich setzt nun geradezu mit einer neuen Ausgabe der Wickramschen „Zehn Alter" ein; für sie läßt er auch die Bilder des Frölichschen Druckes nachschneiden[1]). Daß diese Nachschnitte ein theatergeschichtliches Interesse nicht beanspruchen können, versteht sich nach dem Gesagten von selbst. Das Gleiche gilt von der durch Frieß ebenfalls veranstalteten Ausgabe von Wickrams „Narrengießen"[2]), der die Frölichsche Ausgabe des Jahres 1538 samt einigen der dort gegebenen Holzschnitte zugrunde liegt. Aber nicht nur im unmittelbaren Anschluß an Frölich arbeitet die Frießsche Druckerei, sie läßt sich vielmehr auch darin von ihm anregen, daß sie das von Frölich bei der Herstellung des Druckes von Wickrams „Treuem Eckart" eingeschlagene Illustrationsverfahren: die Verwendung von Holzschnitten, die zu andern Texten gehören, auf eine von ihm selbständig unternommene Dramenillustration überträgt. Frieß gibt nämlich das alte, anonym erschienene, Urner Spiel vom Wilhelm Tell zum erstenmal heraus[3]) und illustriert es, indem er außer zwei abgenutzten Schnitten, die einen König und einen Landsknecht darstellen, hier aber zwei Herolde bedeuten sollen, den Kolmarer

1) Dieser Druck ist nicht erhalten. Bolte aber in seiner eben angeführten Ausgabe von Wickrams Werken hat Bd. 5, S. XXXII die Existenz einer solchen Ausgabe aus dem Vorkommen der zugehörigen Nachschnitte in andern Frießschen Drucken mit vollem Recht erschlossen

2) Exemplar in Zürich, Stadtbibliothek.

3) Exemplar in Basel, Universitätsbibliothek.

Herold des Wickramschen Spiels benutzt und ferner das Bild der Apfelschußszene, mit der er ursprünglich das bei ihm erschienene Lied vom Wilhelm Tell ausgestattet hatte[1]). Auch dieser Druck des Telldramas hat somit, trotz seiner Illustrationen, kein theatergeschichtliches Interesse.

Eine dritte Periode in Frieß' gesamter Tätigkeit — die für uns wichtigste — kommt offenbar dann im Jahre 1545 dadurch zustande, daß nunmehr ein dramatischer Dichter die Führung übernimmt. Es ist der wiederholt genannte Jakob Ruof. Dieser hat zu Neujahr des Jahres 1545 seine neue Bearbeitung des oben erwähnten, nicht lange vorher von Frieß gedruckten Urner Tellspiels in Zürich aufführen lassen und gibt diese Bearbeitung nun bei Frieß heraus[2]). Daß der Druck im Auftrage des Autors erfolgt, geht mit Sicherheit daraus hervor, daß das Titelblatt nicht nur seinen Namen, sondern auch sein Wappen trägt. Der Druck ist illustriert, und es handelt sich nun nicht mehr um ein bloßes Titelbild, nicht mehr um Nachschnitte anderswo hergestellter Originale, nicht um eine kümmerliche Zusammenstellung schon gedruckter und gar nicht recht passender Holzschnitte, diesmal ist vielmehr die ganze Reihe von Bildern, die der Druck aufweist, eigens für ihn hergestellt worden. Es folgt in einem ähnlichen Stil eine neue Auflage des Ruofschen „Job"[3]). An die Stelle des einen Titelbildes ist auch hier eine ganze Folge von Illustrationen getreten, die eigens für das Drama geschaffen sind. Daran schließt sich die Urausgabe des 1545 verfaßten Ruofschen Passionsspieles *Das Lyden vnsers Herren Jesv Christi*[4]). Hier ist freilich die Ausstattung schon viel kärglicher ausgefallen, und einige Holzschnitte werden, ohne daß es recht paßte, zweimal benutzt. Endlich gehört in diese Periode wohl noch der Druck des schon erwähnten, von einem unbekannten Züricher Dichter nach Birck bearbeiteten Susannadramas[5]): auch hier eine, wenn auch nicht sehr lange, Reihe für diesen Druck gearbeiteter Bilder; zur Vorführung des Heroldes ist hier freilich wieder der aus den „Zehn Altern" stammende Holzschnitt Frölich-Wickramscher Herkunft verwendet.

Eine völlige Rückkehr zu jener durch Frölich inspirierten früheren Art bedeutet dann die letzte Züricher Zeit des Druckers Frieß. Nicht nur ahmt er ihn wieder direkt nach, indem er eine, allerdings nur mit einem Titelbilde versehene, Ausgabe der von Frö-

1) Exemplar in München, Hof- und Staatsbibliothek. Das Bild s. u. Abb. 103, S. 463. Ebenso hat er seinen Druck des Liedes auf die Schlacht von Novara (Exemplar in Bern, Stadtbibliothek) mit einem Holzschnitt geschmückt.

2) Exemplar in München, Hof- und Staatsbibliothek.

3) Exemplar ebendort.

4) Exemplar z. B. in Berlin, Kgl. Bibliothek.

5) Exemplar in Berlin.

lich wiederholt gedruckten „Griseldis“ Petrarcas in Wyles Übersetzung[1]) und einen auch die zahlreichen Illustrationen nachahmenden Druck des von Salzmann verdeutschten „Octavian“ veranstaltet, den Frölich 1548 unter die Presse gegeben hatte[2]), sondern er wendet sich auch in der Ausstattung von Dramen wieder dem alten Stoppelprinzip zu. Die Ausgabe des Binderschen „Acolastus“[3]) benutzt den Herold aus dem Ruofschen Tell und hat im übrigen nur auf dem Titelblatt 4 winzige Holzschnitte, die nicht einmal dem Text des Dramas, geschweige denn seiner Aufführung nahe stehen. Ein wahres Musterbeispiel der Stoppelwirtschaft aber ist der Druck des Hechlerschen Spiels „Alte Weiber jung zu schmieden“[4]), das im Bernischen Utzisdorf 1540 gespielt worden war. Hierfür ist nur das Titelbild, die eigentliche Schmiedeszene, neu geschnitten, — diese Szene wird im Spiel selbst aber gar nicht vorgeführt. Die übrigen Bilder sind ein buntes Ragout aus allerlei älteren Frießschen Schmäusen: u. a. aus den „Zehn Altern“, aus dem „Job“ und aus einer sonst nicht bekannten Ausgabe des Liedes vom „Hürnen Seyfried“, die Frieß offenbar vorher auch veranstaltet hatte[5]); wo diese Bilder in irgendeinem Punkte dem Inhalt des Hechlerschen Spiels gar zu sehr widersprachen, sind die betreffenden Partien des Holzschnittes von dem Stock entfernt. Dieser wurde dadurch natürlich für anderweitige Verwendung unbrauchbar: ein Zeichen dafür, daß Frieß sich nicht länger diesem Zweig seines Verlages, der Herstellung illustrierter Ausgaben erzählender und namentlich dramatischer Werke, zuzuwenden beabsichtigte. Tatsächlich muß er etwa im Jahre 1550 Zürich verlassen haben: 1551 finden wir ihn in Straßburg, in der Stadt also, in der sein früheres Vorbild, die Firma Frölich immer noch im alten Sinne arbeitete. Er hat ihr hier aber keine weitere Konkurrenz gemacht, sondern sich ganz andern Geschäftszweigen, so namentlich der Herstellung spanischer Drucke zugewendet, auf die er vielleicht irgendwie durch Beziehungen zu seiner niederländischen Heimat gekommen ist[6]).

Übersehen wir nun noch einmal seine ganzen Züricher Tage, so ergibt unsere Betrachtung bereits, welche seiner Leistungen wir ohne weiteres für unsere Zwecke ausscheiden können: die ersten Anfänge und die beiden Perioden, in denen er nach Frölichschem

1) Exemplar in Berlin.

2) Exemplar in Breslau, Stadtbibliothek.

3) Exemplar in Zürich, Stadtbibliothek.

4) Exemplar in Basel, Universitätsbibliothek.

5) Sie kommt also als neues, bisher nicht benutztes Material zu meinen Erörterungen über die Bilder des Seyfriedsliedes: ADA. 45, S. 64ff. und zu Golthers Behandlung des gleichen Stoffes in der zweiten Auflage seines Neudruckes (Halle 1912) hinzu.

6) Die Titel bei Heitz, Elsässische Büchermarken (Straßburg 1892), S. XXIV u. 72.

Vorbilde arbeitete, haben zwar allerlei Illustrationen, aber keine Leistungen gebracht, in denen wir einen besonderen theatralischen Sinn suchen dürften. Es kommt also nur die mittlere Periode, die Zeit der engen Verbindung mit dem Dramatiker Ruof für genauere Untersuchungen in Betracht.

Hier ist zunächst in der Tat von vornherein der Gedanke nicht auszuschließen, daß in die Illustrationen hinein sich Reminiszenzen an die Aufführung der Dramen gedrängt haben. Die Herausgabe der Texte war, wie wir sahen, auf Veranlassung des Autors erfolgt; so mag er auch der Herstellung der Illustrationen nicht fern gestanden haben. Anderseits aber hat er an der Aufführung seiner Werke den lebhaftesten Anteil genommen: das brauchen wir nicht nur zu vermuten, sondern können es wenigstens für ein Werk, freilich keines von denen, deren Drucklegung Frieß besorgt hat, auch beweisen: bei der Darstellung seines Spiels „Von des Herrn Weingarten" im Jahre 1539 ist er als *Actor* d. h. als Regisseur tätig gewesen[1]). Aber selbst wenn Ruof sich nicht um die Herstellung der Bilder gekümmert und die Zeichner zur Berücksichtigung der lebendigen Aufführung veranlaßt, sondern die Ausstattung des Buches ganz dem Drucker überlassen haben sollte, so ist es doch wenigstens nicht ausgeschlossen, daß dieser dabei auf eine Heranziehung des theatralischen Elementes hingewirkt haben könnte: wenigstens kann er nicht nur die Aufführung des „Tell" im Jahre 1545, sondern auch die des „Job" im Jahre 1535 mitangesehen haben, denn da er 1538 das Bürgerrecht erhielt, hat er sich gewiß schon jahrelang vorher in Zürich aufgehalten. In der Tat sind denn auch die Holzschnitte zum „Tell" und zum „Job" an derjenigen Stelle, zu der jeder sich wendet, der die wichtigsten bildlichen Beigaben zu den Hauptwerken der deutschen Nationalliteratur kennen lernen will: in Könneckes Bilderatlas mit dem Bemerken veröffentlicht worden, daß man sich die Aufführung der Dramen ganz ähnlich der auf den Holzschnitten gebotenen Darstellung vorstellen könne; auch die Vorführung von Kahn und Pferden im „Tell" stehe solcher Annahme nicht im Wege, da die Züricher Aufführungen im Freien stattgefunden hätten.

Solche Auffassung, deren Richtigkeit für die Erschließung wichtigen theatergeschichtlichen Materials von der größten Bedeutung wäre, hält nun aber leider einer nüchternen Prüfung in der Hauptsache nicht Stich. Betrachten wir zunächst das Ruofsche Tellspiel, so verbietet im Grunde schon die nächstliegende Feststellung die Vermutung, daß der Züricher See in die Aufführung eingeschlossen

1) Schweizerische Spiele des 16. Jahrhunderts bearbeitet von J. Bächtold 3 (Zürich 1893), S. 310.

und dadurch auch auf die Holzschnitte gekommen sei. Wie das Titelblatt des Frießschen Druckes mitteilt, ist die Aufführung zu Neujahr des Jahres 1545 von statten gegangen und kann also unmöglich im Freien und unter Benutzung des Sees erfolgt sein: wir werden vielmehr an eine Vorstellung im geschlossenen Raum

Abb. 100. J. Ruof, Tell (Frieß), Erstürmung der Burg Sarnen.

Abb. 101. J. Ruof, Tell (Frieß). Apfelschuß.

denken müssen, von deren Anlage wir uns freilich nicht so leicht einen Begriff werden machen können. Aber nehmen wir selbst an, es habe dann noch in der schönen Jahreszeit eine Wiederholung stattgefunden, diese sei ins Freie verlegt worden und für die Darstellung der Szenen auf dem Urner See habe man das lebendige Wasser benutzt. Auch dann können unsere Holzschnitte unmöglich das Bild der Aufführungslokalität wiedergeben. Denn sie bieten den Blick auf den See und dahinter liegende hohe Berge (vgl. Abb. 101),

so wie auch die Bilder der auf dem Wasser selbst spielenden Szenen hohe Berge im Hintergrund zeigen. Derartige Landschaften können die Zuschauer der Züricher Tellaufführung unter keinen Umständen vor Augen gehabt haben. Denn die öffentlichen Aufführungen zu

Abb. 102. J. Stumpf, Weltchronik (Froschauer). Apfelschuß.

Abb. 103. Tellenlied (Frieß). Apfelschuß

Zürich haben, soweit uns unser Material belehrt, ausnahmslos auf dem Münsterhof, dem freien Platz östlich vom Frauenmünster, stattgefunden. Dieser Platz reicht allerdings an einer Seite ans Wasser, so daß sich dieses allenfalls in die Aufführung einbeziehen ließ[1]); aber dieses Wasser ist nicht der See, sondern

1) Sehr wahrscheinlich ist solche Einbeziehung überhaupt nicht: das Ufer steigt

nur die Limmat, und am andern Ufer waren keine Berge, sondern nur das Großmünster, die Wasserkirche und einige Häuser zu sehen. Es handelt sich vielmehr bei der Lokaldarstellung der Holzschnitte um eine gänzlich untheatralische Benutzung der heimatlichen Landschaftsstaffage, die in der Züricher Holzschneidekunst dieser Zeit auch auf Bildern, die mit Drama und Theater gar nichts zu schaffen haben, so in der schon angeführten Froschauerschen Ausgabe der Stumpfschen Weltchronik, nicht selten erscheint; freilich wird es nicht leicht möglich sein, den „Künstler", der die recht rohen Bilder zum „Tell" angefertigt hat, mit einem der sonst in Zürich beschäftigten Zeichner und Holzschneider zu identifizieren. Auch abgesehen von jenen Hintergründen aber ist die ganze Bilderfolge offenbar Illustration der gewöhnlichsten Art und behandelt den dramatischen Text gerade so, als ob eine epische Erzählung vorläge. Es ist nicht erst nötig, daß hier der Versuch gemacht wird, die Einrichtung der Bühne für das Tellspiel zu rekonstruieren und danach zu sagen, daß die auf den Holzschnitten vorgeführten räumlichen Anordnungen ihr unmöglich entsprechen können; es genügt, den Blick etwa auf die Darstellung der „hohlen Gasse" und die der Erstürmung der Burg Sarnen (Abb. 100, S. 462[1]) zu richten, welch letztere in Könneckes Wiedergabe der Bilder stillschweigend übergangen ist. Wie wenig im Prinzip unsere Darstellungen von den Illustrationen zu rein epischen Werken sich unterscheiden, wird am besten deutlich, wenn wir neben das Bild zum Apfelschuß im Ruofschen Tellspiel (Abb. 101, S. 462) das den gleichen Hergang vorführende Bild aus Stumpfs Chronik (Abb. 102, S. 463) und jenes dem Frießschen Druck des Liedes vom Tell beigegebene, wiederum den Apfelschuß vorführende Titelbild stellen (Abb. 103, S. 463).

An zweiter Stelle kommen die Bilder des Jobdramas in Betracht. Von vornherein ist hier die Aussicht auf unmittelbare Theaterwirklichkeit etwas geringer, denn seit der Aufführung des Dramas sind bei der Herstellung des Druckes ungefähr zehn Jahre verflossen — wenigstens ist außer der durch Stumpfs Chronik bezeugten Vorstellung vom Jahre 1535 in der Überlieferung von keiner andern Aufführung die Rede[2]). Die unmittelbare Theater-

vom Münsterhof aus derart an, daß man das Wasser nur von den höheren Stockwerken einiger günstig gelegenen Häuser übersehen kann.

1) Dieser Holzschnitt und alle ihm folgenden sind in Originalgröße gegeben.

2) Daß es sich in der Jobvorstellung des Jahres 1535 gerade um das Ruofsche Drama gehandelt hat, ist bei Stumpf nicht ausdrücklich gesagt, und Bluntschlis Angabe aus dem Jahre 1742 braucht nur auf einer Kombination zu beruhen; eine Identifikation wird sich indessen wohl dadurch rechtfertigen lassen, daß Ruofs Drama seiner Entstehung nach sicherlich der Mitte der 30 er Jahre angehört: da es im Gegensatz zu allen übrigen Ruofschen Werken ohne Akteinteilung ist, ist es offenbar seine älteste Arbeit. Schon in dem 1539 entstandenen Spiel vom Weingarten des Herrn ist die Akteinteilung zu finden.

wirklichkeit der Jobbilder wird auch dadurch sofort etwas mehr in Frage gestellt, daß sie im Gegensatz zu den Tellholzschnitten nicht alle unmittelbar für die Ausstattung des Dramendruckes hergestellt sind: wenigstens stammt das Bild des Teufels Runtzifal aus dem Frießschen Druck der Wickramschen „Zehn Alter" und ist seinerseits nur eine getreue Nachbildung des betreffenden Holzschnittes in Frölichs Straßburger Ausgabe. Als völlig untheatralisch erweisen sich ferner beim ersten Blick das Bild von Satans Gespräch mit Gott (Abb. 104, S. 466), bei dem der letztere in der üblichen Darstellung in den Wolken thronend erscheint, und das Bild, auf welchem die, im Drama übrigens gar nicht unmittelbar vorgeführte, Vernichtung der Habe Jobs vorgeführt wird: nicht nur sehen wir hier ein brennendes Dorf, wie es unmöglich auf dem damaligen Theater gezeigt werden konnte, sondern zwischen Brand- und Raubszene fließt ein Fluß[1]). Auf den übrigbleibenden Bildern findet sich wiederum der landschaftliche Hintergrund mit Seen und Bergen, den die Zuschauer auf dem Münsterhof unmöglich erblickt haben können. Eher könnte man an die theatralische Realität der sonst auf diesen Bildern dargestellten Örtlichkeiten glauben. Die große Halle, in der Jobs Kinder schmausen (Abb. 105, S. 467), würde vielleicht dem Aufbau eines solchen Hauses auf der Marktplatzbühne, in das die Zuschauer von allen Seiten hineinsehen können müssen, einigermaßen entsprechen: denn die einzige Andeutung einer Wand mit Fenstern findet sich nur nach der Wasserseite hin, an der, bei der Aufführung auf dem Münsterhof, vielleicht gar keine Zuschauer gestanden haben. Leider aber ist die Halle Jobs und seiner Freunde ein geschlossenes Interieur, in das der Blick von außen unmöglich hereindringen kann (Abb. 106, S. 468), und bei einer zweiten Darstellung desselben Hauses (Abb. 107) ist zwar die Anordnung der Tafel die gleiche geblieben, das Zimmer selbst aber sieht wieder wesentlich anders aus[2]), und mit dieser Feststellung werden wir wohl auch die Hoffnung aufgeben müssen, in der Darstellung der andern Halle ein Abbild der theatralischen Wirklichkeit zu sehen. Auch die beiden Bilder, die den Misthaufen vorführen (Abb. 108/9, S. 469f.) — wir haben ihn uns jedenfalls als den eigentlichen Mittelpunkt des theatralischen Schauplatzes vorzustellen — zeigen, ganz abgesehen von der einmal vorgeführten Juxtaposition auf dem einen Schnitt, in lokaler Beziehung einen unlöslichen Widerspruch. Und so ergibt sich, daß auch die Jobbilder uns keine Vorstellung von dem Schauplatz zu gewähren vermögen.

1) Diese Bilder hat Könnecke nicht wiedergegeben.

2) Könnecke hat diese zweite Darstellung des Jobhauses wiederum fortgelassen.

Noch weiter treten endlich die beiden letzten Drucke, die der mittleren Periode der Frießschen Tätigkeit angehören, von vornherein vom Theatralischen zurück. Ruofs Passionsspiel ist bei der Drucklegung offenbar noch nicht aufgeführt worden[1]). Die ausführliche Vorrede erklärt vielmehr, daß der Druck zu Aufführungen anregen wolle; es könnte sich also bei den Illustrationen im besten Falle um die Fiktion einer erst zu veranstaltenden Darstellung handeln. Bei genauerer Betrachtung zeigt sich aber, daß wir es bei den Bildern dieses Druckes vollends nur mit einem, diesmal schon recht dürftig gewordenen, Buchschmuck ganz untheatralischer Art zu tun haben. Das Szenenbilderprinzip ist ganz aufgegeben: das sehr umfangreiche, zweitägige Spiel ist im ganzen

Abb. 104. J. Ruof, Job (Fries), Satans Gespräch mit Gott.

— von den Heroldsbildern abgesehen — mit acht Bildchen geschmückt, unter denen noch dazu zwei nur wenig sinnvolle Wiederholungen sind. Es ist ferner gar nicht ausgeschlossen, daß die übrigen sechs gar nicht einmal alle für diesen Druck direkt hergestellt, sondern wie die Werke der vorhergehenden und der nächstfolgenden Frießschen Periode irgendwoher zusammengerafft sind. Bei zweien von den sechs Bildern läßt es sich geradezu nachweisen: das eine ist eine astronomische Darstellung, die mit dem Text nur in einem ganz losen Zusammenhang steht, das

1) Bluntschli, Memorabilia Tiguricensia (Zürich 1742) S. 96 berichtet: *Anno 1544 spielten die Lateinerknaben auf dem Münsterhof zu Zürich eine Comedi über das Leyden Christi.* Hier kann es sich aber nicht um das Ruofsche Spiel gehandelt haben, das nach der Angabe des Druckes erst 1545 gespielt worden ist. Offenbar hat der Dichter durch sein Werk jenes vorher gespielte Drama ausstechen wollen, wie er dem älteren Tellspiel vorher seine Bearbeitung des gleichen Dramas entgegengesetzt hat.

andere, das Bild der Ölbergszene, ein Gegenschnitt nach Dürers Kupferstichpassion. Auch für die noch verbleibenden vier Bilder — sie rühren nicht von wirklichen Künstlern her; bei zweien ist die Hand eines sonst für Froschauer arbeitenden Meisters unverkennbar — läßt sich unschwer zeigen, daß kein besonders enger Zusammenhang zwischen der bildlichen Darstellung und Ruofs Text besteht; mit dem Theater hat das Ganze keinesfalls etwas zu schaffen. Das Gleiche gilt auch von den künstlerisch sehr rohen Holzschnitten des Susannadruckes: die Zahl der Bilder ist hier etwas größer — es sind, abgesehen von dem Bilde des Kolmarer Herolds, fünf. Aber das Szenenbildprinzip ist auch hier nicht durchgeführt. Die Gerichtszenen sind eine üble Nachahmung der ganz

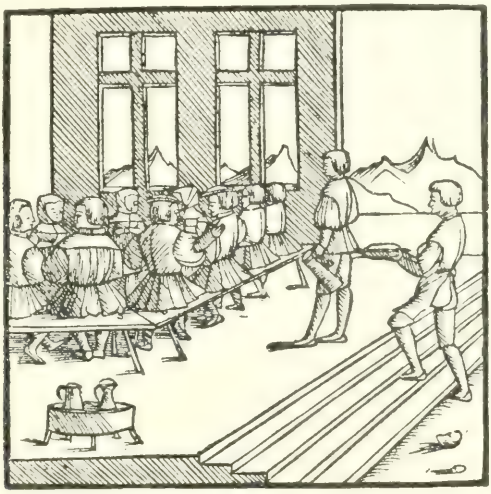


Abb. 105. J. Ruof, Job (Frieß). Halle der Kinder Jobs.

untheatralischen Gerichtsszenen aus dem Passionsspiel, und die Darstellung im einzelnen steht sogar mit dem gedruckten Text so entschieden im Widerspruch, daß man an eine Übereinstimmung mit dem gesehenen Bilde der Aufführung unmöglich denken kann. Für eine Berücksichtigung des Theatralischen scheint vielleicht der Umstand zu sprechen, daß Susanna in der Badeszene bekleidet erscheint, — man könnte annehmen, daß bei der Vorstellung aus Gründen der Dezenz die Entschleierung nicht vorgeführt worden sei. Tatsächlich aber läßt sich das Gleiche auf manchen Susannendarstellungen der bildenden Kunst, z. B. bei Lukas von Leyden nachweisen, — auch hier haben wir also keinerlei theatralische Ausbeute.

Eine letzte Hoffnung bleibt übrig. Wenn auch nach den eben gebotenen Ermittlungen alle diese Holzschnitte, selbst auch die der zuletzt betrachteten Gruppe, für die Darstellung des theatralischen

Raumes nichts hergeben, so könnten sie doch vielleicht etwas bieten für die Kostüme, die bei den Aufführungen der Ruofschen Stücke verwendet wurden, und für die Gebärdensprache der Darsteller. Aber auch diese Hoffnung erweist sich bei näherem Zusehen als irrig. Für die theatralische Gebärde liefern die Bilder schon

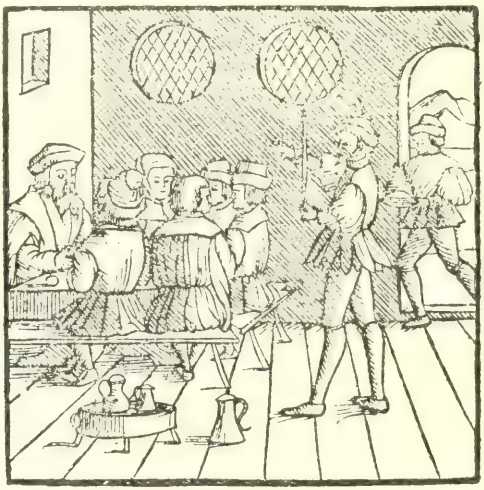


Abb. 106. J. Ruof, Job (Frieß). Job in seiner Halle beim Schmaus.

Abb. 107. J. Ruof, Job (Frieß). Job empfängt die schlimmen Nachrichten.

deswegen kein Material, weil auf ihnen, mit Ausnahme etwa der Schreckensmeldung auf Abb. 107, bezeichnende Gesten kaum zu sehen sind. Und das Kostüm weicht, wenn wir es mit den Trachten auf nicht dramatischen Züricher Holzschnitten vergleichen, in keinem charakteristischen Punkte von ihnen ab. Ein Umstand

allerdings könnte zunächst die Meinung erwecken, daß für das Theaterkostüm hier doch etwas zu holen sei. Auf den Bildern des Jobdruckes, die den Helden in seinem Elend auf dem Misthaufen darstellen (Abb. 108 u. 109), wird er uns nackt gezeigt, und der ganze Körper ist mit Flecken bedeckt, die den Aussatz kennzeichnen sollen. An sich braucht nun freilich noch nicht angenommen zu werden, daß auf dem Theater tatsächlich Jobs Nacktheit und Aussatz vorgeführt worden seien. Hans Sachsens Hiobdrama bietet in der Beziehung keinen sichern Anhalt: als sein Hiob die Bühne betritt, um sich auf den Misthaufen zu setzen, schreibt die szenische Bemerkung nur vor, daß er *an zweyen Krücken kommt,* und als er dann später nach der Versöhnung

Abb. 108. J. Ruof, Job (Frieß). Job von Teufeln gequält; Job und sein Weib.

mit Gott wieder auf der Szene erscheint, heißt es: *gehet ein, wol gekleidt,* woraus mehr hervorzugehen scheint, daß sein Elend vorher durch ein ärmliches Gewand angedeutet war. In Ruofs an szenischen Bemerkungen so armem Spiel finden wir in dieser Hinsicht gar keine Angaben. Immerhin ergibt sich aus dem gesprochenen Text, daß er vor den Augen des Publikums seine Kleider ablegt, und so kann er sehr wohl unter ihnen jene „Leibkleider" getragen haben, deren theatralische Verwendung wir in anderm Zusammenhange (o. S. 116) erwähnt haben. Es läßt sich aber auch der direkte Nachweis liefern, daß gerade Hiob auf der Bühne des 16. Jahrhunderts in solchem Leibkleide und mit den erwähnten Aussatzflecken vorgeführt worden ist. In dem an theatergeschichtlich wichtigen Szenenanweisungen auch sonst so reichen Jobdrama des J. Narhamer vom Jahre 1546 heißt es (fol. Cia) ausdrücklich: *Do gehen beide Teuffel zu Job, . . . zihen ihn*

aus ' So steht denn Job auff / und hat ein gemolt Leinenkleidt am Leib / wie das bletericht wer. Ebenso wird er wohl auch auf Ruofs Bühne dargestellt worden sein; also, wird man schließen, berücksichtigen die dem Frießschen Druck beigegebenen Holzschnitte in bezug auf das Kostüm die theatralische Wirklichkeit. Dieser Schluß wäre aber doch voreilig; denn wir haben ja hier, wo unsere Betrachtung ergeben hat, daß diese Holzschnitte im großen und ganzen durchaus rein bildkünstlerischen Charakter haben, zuvörderst die Frage zu beantworten, ob es sich in dem einen zunächst scheinbar abweichenden Punkte nicht etwa um etwas auch in der bildenden Kunst durchaus Übliches handelt. Und tatsächlich zeigt sich, daß zwar keineswegs überall auf den Jobdarstellungen der Held mit den Aussatzflecken vorgeführt wird;

Abb. 109. J. Ruof, Hiob (Frieß). Hiob und seine Freunde.

wir finden sie aber z. B. bei Dürer und auf zwei Holbeinschen Holzschnitten, auf deren einem Job sogar auch wie in dem Frießschen Druck mit übereinander geschlagenen Beinen dasitzt: hier wird es sich wohl um unmittelbaren Zusammenhang handeln, da unter den Züricher Künstlern der Einfluß Holbeins im allgemeinen sehr stark ist. Job kann also bei der Aufführung auf dem Münsterhofe sehr wohl ganz so ausgesehen haben, wie ihn die Frießsche Illustration zeigt; aber das ist eine zufällige Übereinstimmung, und sie beweist nichts für den theatralischen Charakter der sonstigen, hier dargestellten Kostüme. Und ganz ähnlich steht es mit der Ausstaffierung der Teufel, die den Job strafen[1]).

1) Doch rücken diese Teufelskostüme (Abb. 108) schon darum noch etwas weiter von der Theaterwirklichkeit ab, weil zwar, wie wir sehen werden (u. S. 495), die Tierklauen zum Theaterkostüm des Teufels gehören, die Vogelbeine aber kaum darstellbar sind.

Wenn wir somit durch diese Einstellung der Frießschen Drucke in den kunstgeschichtlichen Gesamtzusammenhang auch bei den Bildern zu Ruofs Dramen zu einem in theatergeschichtlicher Beziehung völlig negativen Resultat kommen, so nehmen wir von diesem allgemeinen Urteil zwei Holzschnitte aus. Es sind die beiden Heroldsbilder, die zuerst in dem Druck des Ruofschen Tellspiels zu finden sind und die dann im Passionsdrama noch einmal erscheinen, während der Job [1]) nur das erste bietet. Zu diesen beiden Bildern (Abb. 110 u. 111) steht offenbar der Autor in einer besonders nahen Beziehung: sie wird schon dadurch deutlich, daß der Knabenherold des zweiten einen mit Ruofs Wappen geschmückten Schild trägt, und es ist ferner sehr auffallend, daß beide Bilder offenbar nicht von derselben Hand herrühren, die die ganz

Abb. 110. J. Ruof, Tell (Frieß). Herold und Actor.

untheatralischen Holzschnitte für das eigentliche Tellspiel hergestellt hat: hier ist ein Künstler von einem immerhin etwas höheren Range an der Arbeit gewesen; endlich besteht eine sehr auffallende Ähnlichkeit zwischen diesen beiden Holzschnitten und den zwei ersten Zeichnungen in der Handschrift des Ruofschen Spiels „Der Weingarten des Herrn“ (s. u. Abb. 116, S. 483), zu deren Herstellung, wie wir gleich sehen werden, der Verfasser entschieden in ganz enger Beziehung gestanden haben muß. So liegt es von vornherein nahe, für diese Bilder, die ja auch nicht, wie die übrigen Holzschnitte, einen Vorgang epischen Charakters, sondern etwas spezifisch Theatralisches, nämlich die Erscheinung der Prologsprecher, vorzuführen haben, eine Berücksichtigung der theatralischen Realität anzunehmen. Freilich, nach einem Abbild der Aufführungslokalität dürfen wir auch hier nicht suchen: um eine Be-

1) Und später der Bindersche „Acolastus“.

rücksichtigung der eigentlichen Vorstellung kann es sich auch schon darum nicht handeln, weil auf beiden Bildern mehrere bürgerlich gekleidete Personen zu sehen sind, die mit der Aufführung gar nichts zu tun haben; so nahe aber, daß es mit aufs Bild gekommen wäre, kann das Publikum den Prologsprechern unmöglich gekommen sein, und so könnte man höchstens an die Wiedergabe einer Art Generalprobe denken, bei der auch Unbeteiligte ganz in die Nähe der Darsteller gelangt wären. Der Hintergrund ist durchaus der übliche: eine Landschaft, wie sie die Zuschauer keinesfalls gesehen haben können; und zu einer Beobachtung der Gebärde bieten die Bilder keine Gelegenheit: die Sprecher haben auf beiden Bildern die Hände nicht frei, und der Text der Prologe

Abb. 111. J. Ruof, Tell (Frieß). Knabenherold, Actor und Publikum.

gibt auch keine Gelegenheit, den Zustand der Seele zu körperlichem Ausdruck zu bringen.

Wohl aber dürfen wir theatralische Wirklichkeit hier für das Kostüm annehmen. Jener schon erwähnte Schild mit dem Wappen des Verfassers ist etwas so Eigenartiges, daß man ihn bei einer vom Dichter selbst veranlaßten bildlichen Darstellung um so weniger für ein bloßes Phantasiegebilde halten wird, als dieser Dichter zugleich jedenfalls auch Regisseur bei der Aufführung gewesen ist. Auch der Heroldsstab, der überall die gleiche Form hat, entspricht sicherlich der Realität der Aufführung. Ferner aber fällt im Gegensatz zu der vorher gemachten Beobachtung, daß die Kostüme der sonstigen Dramenillustrationen sich von denen der gleichzeitigen Züricher Bilder nicht wesentlich unterscheiden, das Kostüm des Herolds ganz aus dem Alltäglichen heraus und stimmt in seiner phantastischen Art, ohne daß eine völlige Identität vorläge, doch im Gesamtcharakter so sehr mit den Trachten der Herolde in den Weingartenzeichnungen überein, daß wir auch hier

sicher sind, es mit der Wiedergabe eines wirklichen Theatergebildes zu tun zu haben; bei dem Knabenherold des zweiten Bildes ist wenigstens die Kopfbedeckung ganz anders als die Hüte und Mützen der gewöhnlichen Züricher Illustrationen. Dieser Ermittlung scheint freilich eines zu widersprechen. Die modernen Beschreibungen dieser Bilder[1]) sprechen immer von zwei Herolden, und tatsächlich sind auf den Holzschnitten ebenso wie auf der entsprechenden Zeichnung der Weingartenhandschrift, abgesehen von den Nebenpersonen, zwei Männer zu sehen. Wenn die bisher hier noch nicht behandelte zweite Gestalt, die einen Stab in der einen und ein aufgeschlagenes Buch in der andern Hand hält, wirklich einen Herold darstellte, so wäre die vorgetragene Behauptung von dem theatralischen Charakter des Heroldskostüms hinfällig; denn diese zweite Gestalt trägt die gewöhnliche Züricher Bürgertracht. Tatsächlich kann es sich hier aber gar nicht um zwei Herolde handeln, denn in keinem der Ruofschen Dramen treten zwei erwachsene Herolde auf; im Tellspiel und im „Weingarten" nimmt vielmehr nach dem ersten Herold ein Knabe als zweiter Herold das Wort, und für ihn ist denn auch an beiden Stellen ein besonderes Bild beigegeben. Wer aber ist die zweite Gestalt auf dem ersten Bild? Sie stimmt auf den Holzschnitten des Telldruckes mit der Darstellung in der Handschrift merkwürdig genau überein, ja sogar eine gewisse Porträtähnlichkeit, wenigstens in der Anlage des Bartes, wird sich erkennen lassen. Und so scheint mir nur eine Erklärung möglich zu sein. Diese zweite Gestalt ist kein Herold, sondern der „Actor", d. h. der Regisseur, und da die Weingartenhandschrift[2]) an der Spitze des Personenverzeichnisses ausdrücklich die Angabe macht: *Actor M. Jacob Ruff,* kann es sich auch auf den Holzschnitten wohl nur um den Dichterregisseur handeln. Wir kommen hier also schließlich doch zu einer theatergeschichtlich sehr interessanten positiven Ermittlung. Der Regisseur steht bei den Aufführungen mit auf der Szene, vor allem offenbar, um die Rolle des Souffleurs zu spielen: er hat das aufgeschlagene Buch in der Hand und ist auf solche Weise in jedem Moment in der Lage, den Darstellern, wenn sie stecken bleiben, nachzuhelfen. Bei den endlos langen Ansprachen, die der erwachsene Herold und der Knabenherold zu halten haben, ist ein solches Nachhelfen besonders nötig, und so kommt es, daß der Regisseur hier mit auf die Bilder gekommen ist; denn auch auf dem Bilde des Knabenherolds fehlt er, wenigstens im Telldruck, nicht. Wer sich zu dieser Erklärung nicht entschließen kann, der muß schon jene andere, oben beiläufig aufgestellte Theorie vertreten, daß

1) Könnecke S. 92; Schweizerische Schauspiele 3, S. 305.
2) Schweizerische Schauspiele 3, S. 310.

diese ersten Bilder sich auf die Generalprobe beziehen: daß hier der Regisseur neben den Prologsprecher gestellt werden kann, ist wohl nicht befremdend.

Die Reihe der schweizerischen Dramenillustrationen, die im ausgehenden 15. Jahrhundert durch Züricher Handzeichnungen eröffnet worden war, wird nun in der Mitte des 16. Jahrhunderts ebenfalls durch Züricher Handzeichnungen beschlossen. Es handelt sich um die Handschrift eines Dramas, dessen Text auf Grund ihres Wortlautes neuerdings herausgegeben und deren theatergeschichtliche Bedeutung durch die Veröffentlichung verschiedener ihrer zahlreichen Illustrationen betont worden ist: um das Manuskript von Jakob Ruofs zweitem Drama: „Der Weingarten des Herrn". Immerhin bleiben wir mit den in der Handschrift enthaltenen Zeichnungen in dem zuletzt behandelten Zusammenhang, da der Verfasser des Werkes ja der gleiche ist, zu dessen Arbeiten die für unsere Frage wichtigsten Holzschnitte der Frießschen Druckerei angefertigt waren. Anderseits aber treten wir, indem wir nun von den Zeichnungen in dieser Handschrift handeln, auf einen Boden, der eine stärkere theatergeschichtliche Ernte verspricht. Denn während wir in den Holzschnitten der Frießschen Offizin erst nach langem Suchen einige wenige Elemente herausfanden, die mit einer gewissen Sicherheit auf die wirkliche Aufführung zurückgeführt werden konnten, gibt das Manuskript alsbald verschiedene Anhaltspunkte dafür, daß wir hier mit entschiedenem Recht nach theatergeschichtlichen Bestandteilen suchen dürfen. So ist offenbar gleich die erste Höllendarstellung[1]) mehr als ein Element der gewöhnlichen Bücherillustration: hinter dem Tierrachen, der dem Beschauer zunächst entgegentritt, erhebt sich eine Bretterbude, aus der ein Teufel hervorlugt; sie trägt, wie man sehen kann (vgl. Abb. 112, S. 478), durchaus nichts Bildkünstlerisches an sich und vermag die Phantasie des Betrachters gewiß in der Ausmalung der hinter dem Rachen sich bergenden Höllenqualen nur zu beschränken, nicht aber ihr neuen Stoff zu geben, — kein Zweifel, diese Bude ist nur aufs Bild gekommen, weil in den Aufführungen der Höllenrachen so dargestellt wurde. Man hat weiter darauf aufmerksam gemacht, daß die wenigen in dem Drama auftretenden Frauen: die beiden Mägde, die z. B. auf Zeichnung 15—17 der Wyßschen Zählung erscheinen, entschieden männliche Gesichter tragen, und hat das als ein Symptom dafür in Anspruch genommen, daß der Zeichner die tatsächliche Darstellung berücksichtigt hat, bei der auch die Frauenrollen von

1) Nr. 9 der Zählung in der Ausgabe des Weingartenspiels von Wyß. Leider sind die von W. gebotenen Bilderbeschreibungen teilweise recht ungenau, irreführend oder geradezu falsch.

Männern gespielt worden sind; auch dieses Argument läßt sich hören, obwohl wir freilich, um sicher zu gehen, andere Frauendarstellungen des gleichen Künstlers daneben legen müßten: der männliche Schnitt jener Gesichter könnte ja auch auf ein künstlerisches Unvermögen des Zeichners zurückzuführen sein. Sehr bemerkenswert ist ferner die entschiedene Übereinstimmung der Heroldsbilder in der Handschrift, auf denen auch der Dichterregisseur vorgeführt wird, mit jenen Holzschnitten des Ruofschen Tellspiels, die uns als unanzweifelbare Zeugen einer wirklichen Aufführung galten, und so sind es auch die Bilder der Handschrift, wenn man nicht etwa annehmen will, daß diese nur durch eine rein illustrative Nachbildung jener Holzschnitte zustande gekommen seien. Weiter sind diese Zeichnungen von vornherein weniger der theaterfremden Anlehnung an entsprechende Leistungen der bildenden Kunst verdächtig, weil es sich hier nicht wie im „Hiob" und im Tellspiel um Stoffe handelt, die in der bildenden Kunst schon eine so entschiedene Tradition besaßen, daß der Zeichner von Dramenillustrationen in manchen Szenen ohne weiteres einigermaßen in diese Tradition hineingedrängt wurde. Das Gleichnis vom „Weingarten des Herrn" ist von den Bildkünstlern überhaupt kaum und jedenfalls schwerlich vor diesen Züricher Zeichnungen gestaltet worden.

Aber indem wir so zugeben müssen, daß der Zeichner irgendwie sich dessen bewußt wurde, er habe den Text einer Aufführung zu illustrieren, ist damit doch noch nicht bewiesen, daß er ganz oder teilweise ein Abbild der wirklichen Aufführung bot, die Ruofs Drama nach den Mitteilungen des Titelblattes am 26. Mai 1539 erlebt hat. Zur Lösung der damit aufgeworfenen Frage, von deren Entscheidung es natürlich auch abhängt, ob wir eine sehr starke Berücksichtigung des Theatralischen werden annehmen müssen, können wir nur gelangen, wenn wir über die Entstehungsgeschichte der Handschrift ins Klare kommen.

Ohne Frage stimmt es uns zunächst für die Annahme einer nahen Beziehung zwischen der Aufführung und der Illustration des Dramas günstig, daß wir erkennen: die Handschrift steht im nächsten Verhältnis zu dem Autor selbst, sie ist, wie sich aus der Übereinstimmung ihrer Schrift mit dem links oben im Deckel eingetragenen Namen *M. Jacob Ruff* erkennen läßt, von dem Dichter selbst geschrieben[1]), und er hat überall den Platz für die Illustrationen freigelassen.

1) Wieso Wyß S. 140 erklärt, die Handschrift sei nicht Ruofs Autograph, vermag ich nicht zu begreifen. Die Notiz W. s. freilich: „Auf der innern Seite des Deckels steht: *M. Jacob Rüff. Ex Libris Andres Kunclerij sangallensis. Emptus Constantiae Anno 1597 . . .*", könnte die Meinung erwecken, daß die Handschrift ja gar nicht von Ruof geschrieben sein kann, weil dieser 1597 schon lange tot war. Tatsächlich aber heben die Worte *Ex*

Die Frage ist nun weiter, in welche Zeit wir die Entstehung der Handschrift zu verlegen haben. Das Weingartenspiel ist, wie erwähnt, im Jahre 1539 aufgeführt worden; so liegt es gewiß am nächsten, anzunehmen, daß damals auch die Handschrift entstanden sei. Diese Feststellung wäre insofern von großer Wichtigkeit, als wir damit einerseits die Zeichnungen als den unmittelbaren Niederschlag des theatralischen Erlebnisses oder wenigstens als eine sehr frische Erinnerung in Anspruch nehmen könnten und als anderseits der ganze Gedanke der durchgeführten Dramenillustrationen nicht auf den Drucker Frieß, sondern auf den Autor Ruof zurückgeführt werden müßte. Indessen schon der letztgenannte Umstand macht die Datierung der Handschrift in das Jahr 1539 von vornherein unwahrscheinlich: wir haben vorher festgestellt, daß der Drucker Frieß in eigener Entwicklung und in Anlehnung an den Straßburger Drucker Frölich auf die Ausschmückung der Dramen mit einer größeren Anzahl von Illustrationen gekommen ist. Bei genauerem Zusehen zeigt sich dann aber weiter, daß der früheste Termin für die Entstehung auch nicht das Jahr 1540 sein kann, von dem in dem gereimten Vorwort die Rede ist — damit wäre in den beiden oben genannten Beziehungen: zur Aufführung und zum Drucker ja auch nichts Entscheidendes geändert — sondern eine wesentlich später liegende Zeit. In jenem Vorwort spricht Ruof von dem auf die Aufführung folgenden Jahre als von derjenigen Zeit, deren Ertrag an Wein und Früchten gewissermaßen die Güte seiner theatralischen Weinpflanzung offenbaren könnte; er spricht aber von diesem Jahr 1540 offenbar als von einer ebenfalls längst vergangenen Zeit:

jm jaar, do man hat fiertzgi zeltt,
koufft man wyn, brot vmb ringes geltt.
der best vnd aller kostlichst wyn
jm selben jaar ist gwachsen gsyn,
auch fil deß selb, ein großer nutz,
mitt allen fruichten ein vberfluß.
dann jn dem sumer was so heiß,
daß ich nitt dänck, kein jaar noch weiß,
jn dem kein rägenn syg gesin,
ald minder wätter gfallen jn,
als in dem jaar mit allen fruichten.

Endlich weist auch der Charakter der Zeichnungen selber auf eine etwas spätere Periode; am ehesten erinnern sie etwa an die

Libris . . . völlig neu an und rühren von einer ganz andern, jüngeren Hand her, und solange nicht durch die Auffindung eines andern Ruofschen Autographen — für mich ist in den Züricher Archiven nach Ruofschen Manuskripten vergeblich gesucht worden — gezeigt worden ist, daß jene Namenseintragung nicht von dem Dichter selbst vorgenommen worden ist, müssen wir doch wohl ihre Eigenhändigkeit behaupten.

ersten Zeichnungen in Frieß' Druck der Historie von Octavian, die ja erst am Ende der 40er Jahre entstanden sind. Vermutlich aber denken wir noch besser an das nächste Jahrzehnt, in die Zeit, als Frieß von Zürich fortgezogen und Ruof genötigt war, zu dem Verleger Froschauer überzugehen. Da dieser, wie der Druck des Ruofschen Adamdramas zeigt, nicht geneigt war, solchen Ausgaben dramatischer Werke Illustrationen beizugeben, entschloß sich Ruof wohl, von seinem noch ungedruckten Weingartenspiel wenigstens eine schön illustrierte Handschrift herzustellen. Daß sie nicht bestimmt war, mit ihren Bildern die Vorlage für einen Druck herzugeben, so daß also die Zeichnungen zur Grundlage für den Holzschnitt hätten dienen sollen, zeigt wohl nicht nur das Format des Manuskriptes, das in stattlichem Quart gehalten ist, während alle die Züricher Dramendrucke das übliche knappe Oktav haben, sondern besonders der Umstand, daß die einzelnen Zeichnungen nicht wie es für den Druck nötig gewesen wäre, von gleichem Format, sondern vielmehr ganz verschieden groß sind. Ein terminus post quem non ist das Jahr 1558: denn da ist Jakob Ruof gestorben.

Durch die so gewonnene Datierung ergibt sich jedenfalls das Eine mit Sicherheit, daß wir es nicht mit einer in unmittelbarster zeitlicher Nähe der wirklichen Aufführung gewonnenen Fixierung der Theaterverhältnisse zu tun haben können, sondern im günstigen Fall nur mit einer ganz späten, gewiß vielfach schon getrübten Erinnerung oder aber auch nur mit dem Versuch, bei der Illustration des Dramas einigermaßen darauf Rücksicht zu nehmen, wie eine Aufführung ungefähr ausgesehen haben würde. Es wird sich jedenfalls also auch nicht um die Theaterverhältnisse der dreißiger, sondern um die der fünfziger Jahre des 16. Jahrhunderts handeln. Ein bewußtes Streben, das wirkliche Bild einer Inszenierung und nichts als dieses zu bieten, liegt jedenfalls nicht vor; ja, der Künstler ist sichtlich hie und da einmal auch geradezu ins Untheatralische verfallen. So strahlt auf mehreren Bildern (vgl. z. B. u. Abb. 112, 119, 120) um das Haupt des Vaters und des Sohnes der Heiligenschein — ein rein illustratives Mittel und wohl gewählt, um dem Betrachter der Zeichnungen die beiden Gestalten, die sich in ihrer Tracht kaum herausheben, als göttlich zu kennzeichnen. Auf dem Titelbild, das freilich eine eigentliche Situation des Dramas überhaupt nicht darstellt[1]), erscheint oben in den Wolken Gott Vater in theatralisch völlig undarstellbarer Art, — es ist rein zeichnerische Zugabe: im Text kommt eine derartige Er-

1) Es ist bei Wyß S. 141 ganz falsch erklärt: die links stehenden Gestalten sind nicht „Papst und Kardinal, zwei Herolde", sondern Vater und Sohn sowie Titus und Vespasianus.

scheinung Gottes überhaupt nicht vor. Anderseits aber haben die im Beginn dieser Erörterung zusammengestellten Momente ergeben, daß eine gewisse Berücksichtigung des Theatralischen in den Bildern doch vorliegen muß, und so werden wir ihre Gesamtheit nun noch daraufhin zu prüfen haben, in welchen Punkten etwa Aufführungselemente mit auf die Zeichnungen gelangt sind. Wie gewöhnlich kommen Schauplatz, Kostüm und Gebärden in Frage.

Daran, daß der Zeichner auch das theatralische Wesen des Schauplatzes mit herangezogen haben könnte, darf man hier

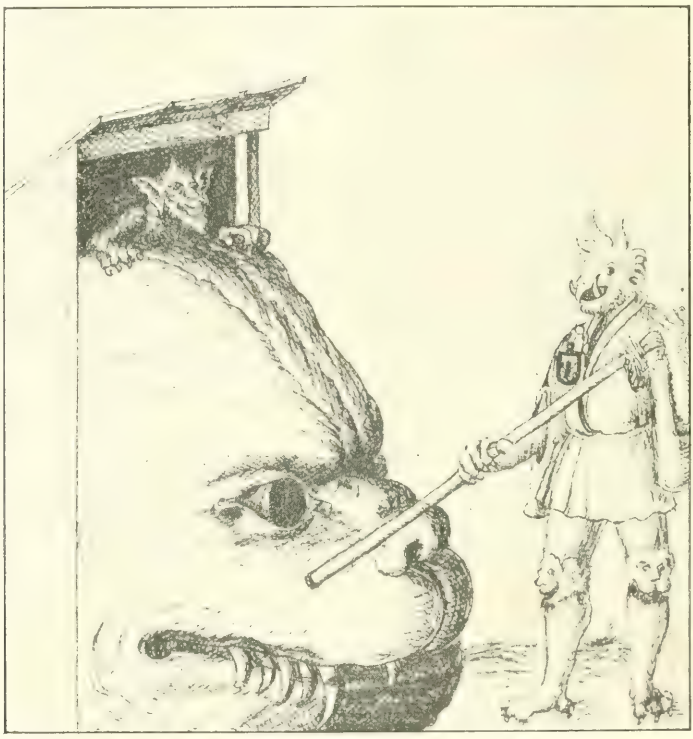


Abb. 112. J. Ruof, Weingartenspiel, Höllenrachen zu Akt 2 (Wyß N. 9).

jedenfalls eher als bei den Holzschnitten der Frießschen Drucke denken; denn jener Hochgebirgshintergrund, der dort sofort den nicht-theatralischen Charakter offenbarte, fehlt hier vollständig. Anderseits aber ist hier nicht wie auf den Lyoner Terenzbildern und auf den Holzschnitten zu Gengenbachs Spiel von den zehn Altern ein bretternes Podium abgebildet; der Boden, auf dem die Personen schreiten, ist vielmehr mit Gras und Kräutern bedeckt und zeigt gelegentlich auch eine leichte Erhebung, — Dinge, die wohl kaum für den Münsterhof zutreffen, auf dem 1539 das Weingartenspiel dargestellt worden ist. Daß wir in der Höllendarstel-

lung[1]), die dem Anfang des zweiten Aktes beigegeben ist (Abb. 112, S. 478), die Nachbildung eines wirklichen Dekorationsstückes vor uns haben, wurde schon oben betont; daß der Künstler aber nicht unter allen Umständen eine solche Abbildung des Theaterwirklichen geben wollte, zeigt das Bild der Hölle aus dem vierten Akt (Abb. 113): der bretterne Verschlag, den man eigentlich auch hier sehen müßte, fehlt an dieser Stelle; ja, ein Vergleich der beiden Darstellungen bestätigt jene chronologisch gestützte Annahme, daß der Künstler kein sicheres Erinnerungsbild an die theatralischen

Abb. 113. J. Ruof, Weingartenspiel. Höllenrachen zu Akt 4 (Wyß N. 53).

Gebilde von der Aufführung her in der Seele getragen haben kann: die beiden Rachen, in deren Bild der Hölleneingang erscheint, sind einander nicht gleich, und es ist ja ferner nicht außer Acht zu lassen, daß die Hölle auch auf Gemälden und Holzschnitten, die sicher nichts mit dem Theater zu tun haben[2]), wie früher so auch noch im 16. Jahrhundert, z. B. bei L. Cranach und

1) Die Reproduktionen, sämtlich in Originalgröße, sind nach Aufnahmen des Photographen H. Lobers in Berlin gegeben: durch die Güte der Bibliotheksleitung durfte ich die St. Galler Handschrift wiederholt hier in Berlin benutzen. — Zur Ergänzung sind die bei Könnecke S. 92 f. wiedergegebenen Zeichnungen heranzuziehen.

2) Vgl. aber auch die Höllenrachen auf Foucquets dem Theatralischen so nahe stehender Apolloniaminiatur.

J. Wächtlin, als gewaltiger Tierrachen dargestellt wird. Das gleiche Verhalten dem Lokal gegenüber: ein gewisses Bemühen bei der Wiederkehr derselben Situation, die örtlichen Verhältnisse gleichartig zu gestalten, anderseits aber doch eine Differenz in manchen Einzelheiten, die nicht übersehen werden kann, zeigt auch die Situation des Spiels, in der es sich um eine besonders charakteristische Bühnenanlage gehandelt haben muß: die Darstellung des

Abb. 114. J. Ruof, Wintergartenspiel. Titelzeichnung (Wyß N. 1).

Weingartens selbst. Wenn man Abbildung 114 und Abbildung 115 (S. 480 1) nebeneinanderlegt, erkennt man, daß namentlich in der Anlage der Fenster des Hauses und des Turmes, die in den Weingarten eingeschlossen sind, zwar eine annähernde, aber durchaus keine völlige Gleichheit erzielt worden ist. Aber auch abgesehen von solchen Differenzen der beiden Bilder, die an der theatralischen Wirklichkeit der dargestellten Anlage zweifeln läßt, gibt die Vorführung des Weingartens in diesen Zeichnungen überhaupt sehr zu denken. Die Art, in der der Schauplatz des Weingartenspiels — durchaus nach mittelalterlicher Weise — einge-

richtet gewesen sein muß, läßt sich nach den Anforderungen, die der Text an die Lage der einzelnen Standorte der Personen und ihre Wege zwischen diesen einzelnen Standorten stellt, durchaus erschließen. Wir geben hier (S. 482) einen Situationsplan, ohne den Versuch zu machen, die von uns rekonstruierte Anordnung im einzelnen zu begründen. In nebensächlichen Punkten mag das Eine oder Andere anders gewesen sein, als es auf unserer Planskizze erscheint; in der Hauptsache und im besondern in der Lage

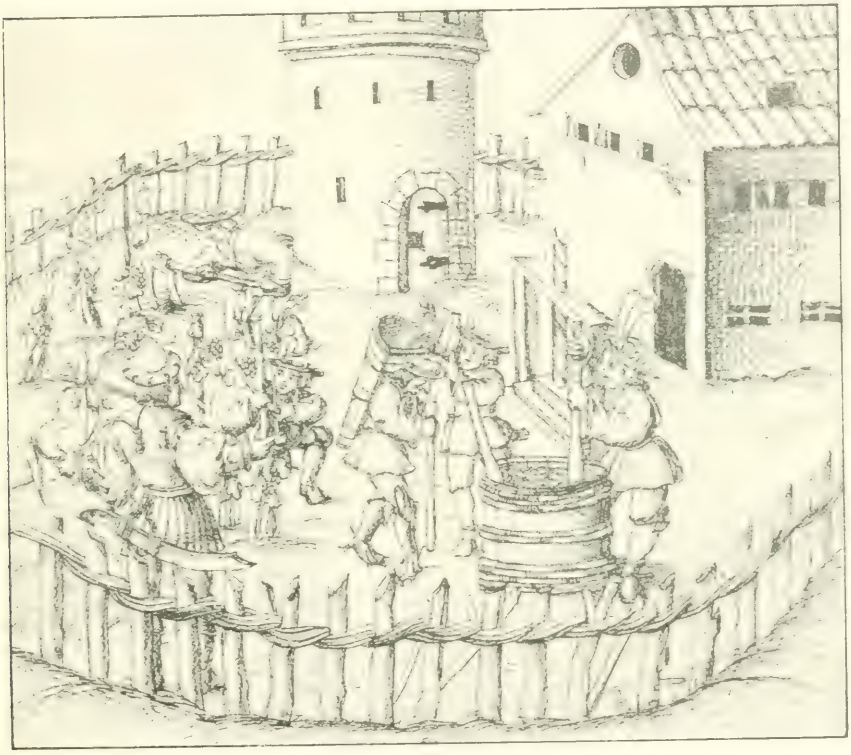
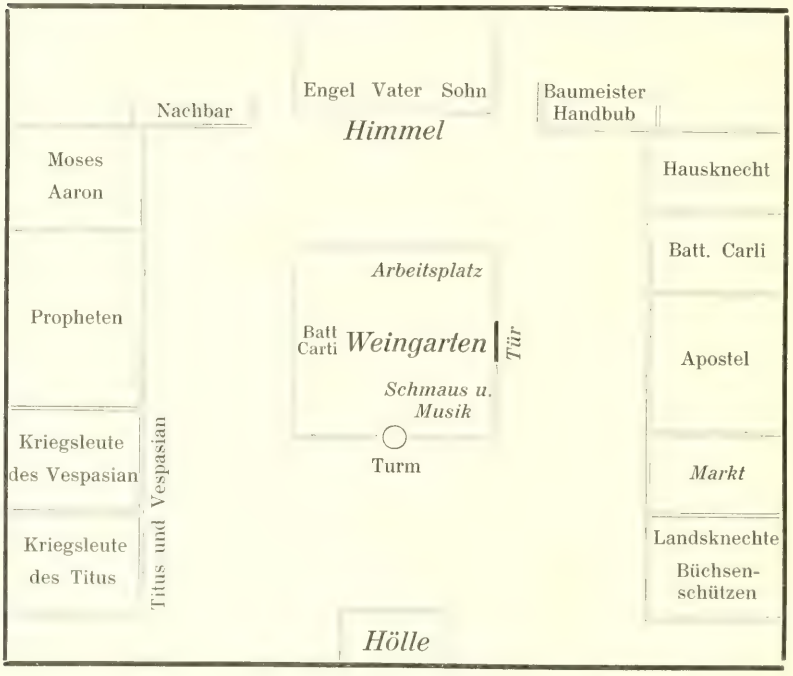


Abb. 115. J. Ruof, Weingartenspiel. Weingarten zu Akt 2 (Wyß N. 19).

des Weingartens wird schwerlich ein Irrtum vorliegen. Und da zeigt sich nun, daß wir zwar an dem Mangel einer Tür in dem auf den Zeichnungen dargestellten Zaun keinen Anstoß zu nehmen brauchen, denn diese Tür kann nicht dem Turm gegenüber, sondern nur an einer der Seiten gelegen haben, die nicht mit auf die Bilder gekommen sind. Völlig unbegreiflich aber ist die ganze Existenz des Hauses, das außer dem Turm in den Weingarten mit einbezogen ist. Weder die Dichtung selbst noch ihre biblische Quelle, die beide nur den Turm erwähnen, noch endlich irgendeine theatralische Notwendigkeit rechtfertigen die Aufnahme dieses Hauses; und mitten auf dem Münsterhof, auf dem der Weingarten, nach

allen Seiten hin frei, aufgebaut gewesen sein muß, hat schwerlich ein solches Haus gestanden; die alten Stadtpläne geben auch nicht die geringste Veranlassung zu einer entsprechenden Annahme. Es bleibt nur eine Erklärung: der Zeichner hat an einer andern Stelle des Manuskriptes, in der szenischen Bemerkung hinter Vers 2843, gelesen: *Jetz gond die dry jns huß* und hat es für nötig gehalten, seine Erinnerung an diese Erwähnung eines Hauses auf den beiden einzigen Bildern, die eine nennenswerte Darstellung des Lokalen boten, durch die Aufnahme dieses gänzlich deplazierten Hauses zu betätigen. So ergibt sich, daß, wie gewöhnlich, so auch



hier für die Vorstellung des eigentlich lokalen Elements nichts gelernt werden kann; jene Hölle, deren theatralische Wirklichkeit wir oben betont haben, macht die einzige Ausnahme.

Wesentlich günstiger liegen die Dinge in bezug auf die Kostüme. Daß hier auch Alltagstrachten erscheinen, die von den im gewöhnlichen Leben verwendeten in keiner Weise abweichen, braucht nicht Wunder zu nehmen: Bauern, Rebleute, Landsknechte, Büchsenschützen usw. mußten natürlich in ihrer üblichen Gewandung vorgeführt werden, wenn ihr Beruf den Zuschauern deutlich werden sollte; auch die Tracht der vornehmeren Personen: des Vaters, des Sohnes, des Baumeisters, des Nachbarn, unterscheidet sich wohl kaum von der landesüblichen; nur in den Beigaben: der

Kopfbedeckung, dem Schwert scheint etwas Fremdartiges, Phantastisches speziell auf das Konto der Aufführung zu setzen zu sein. Auf Grund so geringfügiger Einzelheiten aber würde man noch nicht behaupten können, daß dem Zeichner irgendeine Erinnerung an theatralische Eindrücke vorgeschwebt hat; der Mangel einer völligen Gleichmäßigkeit des Kostüms bei der wiederholten Vorführung derselben Personen weist überdies, wie wir Ähnliches auch beim lokalen Element, z. B. bei der Hölle, beobachtet haben,

Abb. 116. J. Ruof, Weingartenspiel. Herold und Aktor im Vorspiel (Wyß N. 3).

darauf hin, daß der Zeichner schwerlich die Erinnerung an ganz bestimmte Kostüme im Kopf gehabt hat. Das Gleiche gilt auch von der Darstellung des Heroldskostüms, das dreimal verschieden erscheint, obwohl es sich doch in allen drei Fällen um den gleichen Herold handelt. Anderseits ist aber trotz aller solcher Abweichungen doch der Grundcharakter der Heroldstracht jedesmal fast derselbe und so ganz aus dem Alltäglichen herausfallend, daß wir hier schwerlich auf müßige Phantasievorstellungen des Zeichners werden schließen dürfen, sondern gewiß anzunehmen haben, daß er

Abb. 117. J. Ruof, Weingartenspiel. Herold und Aktor am Ende (Wyß N. 75.)

Abb. 118. J. Ruof, Weingartenspiel. Herold als Epilog (Wyß N. 76.)

den Stil, in dem die Theaterherolde in der Mitte des 16. Jahrhunderts gekleidet zu sein pflegten, wenn auch jedesmal in einer andern Ausprägung, auf seinen Illustrationen wiedergegeben hat. Daß der Zeichner wirkliche Theaterkostüme im Kopf hatte, dafür spricht auch die Darstellung des Titus und des Vespasianus, wie sie schon auf dem Titelbilde der Handschrift (Abb. 114, o. S. 480) sich findet: sie erscheinen im ritterlichen Harnisch, wie sie denn im Text des Dramas durchaus auch nur als Ritter, nicht aber als römische Kaiser bezeichnet werden; auf dem Haupte aber tragen sie die Krone, eine Reminiszenz vermutlich an die Art, wie der Dichterregisseur sie ausstaffiert hatte, der als ein Gelehrter entschieden wußte, daß jene beiden auf dem römischen Thron gesessen haben, und der sie infolgedessen, einer an anderer Stelle dieses Buches[1]) nachgewiesenen Theatertradition gemäß, ständig mit der Krone auf dem Haupt herumgehen ließ.

Ferner weist auch eine charakteristische Kennzeichnung der Personen, die im übrigen die Tracht der Wirklichkeit, nicht die besondere Tracht der Bühne tragen, auf die Berücksichtigung des Theaters hin; ja, sie kann sogar als ein Symptom dafür erscheinen, daß der Zeichner eine Erinnerung an die wirkliche Aufführung des Jahres 1539 im Kopf gehabt hat. Der Verfasser schreibt nämlich von dem Moment an, wo die im Weingarten beschäftigten Personen zu offener Rebellion gegen den Besitzer vorgehen, vor, daß die ganze Besatzung des Weingartens — zu völliger Verdeutlichung des tendenziös reformatorischen Sinnes, den das Spiel enthält — geistliche Tracht anlegen. Carli gebietet (v. 1929 ff.):

leg ieder an ein geistlich kleid!
sol vwer kry vnd zeichen sin,
damitt ein ieder könne fin
den anderen kännen wohl vnd recht
vnd das ir all sind mine knächt,

und in der am Schluß des Aktes folgenden szenischen Bemerkung heißt es ausdrücklich: *Jetz sond sy all jnn thurn gon vnd die kutten anlegen.* Danach sollte man annehmen, daß die ganze Besatzung auf den folgenden Bildern als Mönche und Nonnen erscheinen. Tatsächlich aber sehen wir nur drei von ihnen in völlig geistlichem Gewand: Batt als Papst, Carli als Kardinal und Hanns Olt, den Satan, als Bischof; die übrigen Personen tragen nur eine schmale Stola über ihrem gewöhnlichen Gewand; die Landsknechte haben außer der Stola noch eine Art kapuzenförmiger Kopfbedeckung[2]). Dieses Verschmähen der völligen Einkleidung ins geistliche Gewand hat offenbar seinen sehr guten theatralischen Sinn: die

1) S. 115, 120f.

2) Vgl. die Reproduktion bei Könnecke S. 93, Abb. 11.

Zuschauer würden die einzelnen Figuren, wenn sie alle ins Mönchs- und Nonnenkleid geschlüpft wären, nicht mehr haben auseinanderhalten, ja sie auch nicht von den Abgesandten des Vaters, den Propheten, die ebenfalls geistlich gekleidet sind, deutlich haben unterscheiden können, während durch die Verwendung der Stola alle Forderungen erfüllt werden; Papst-, Kardinals- und Bischofsgewand dagegen sind so charakteristisch, daß sie zur Genüge von den übrigen sich abheben, — bei Hanns Olt, dem Bischof, kommen außerdem noch als besonderes Kennzeichen die Teufelsfüße dazu, die unter dem geistlichen Kleide sichtbar bleiben. Es fragt sich nur das Eine: müssen wir wirklich annehmen, daß der Zeichner sich bei dieser Vorführung des Kostüms an die Inszenierung des Jahres 1539 erinnert oder von dem Dichterregisseur auf diese Art der Inszenierung aufmerksam gemacht worden ist, oder ist es vielleicht möglich, daß er sich aus andern als den oben genannten Stellen des Textes selber ausreichende Anhaltspunkte für jene Charakteristik der Kostüme gewinnen konnte. Eine Stelle des vierten Aktes (v. 3192 ff.) scheint allerdings einen wichtigen Anhalt bieten zu können. Hier charakterisiert der Prophet Hoseas dem Vater zunächst die Kriegsknechte und dann die übrigen Insassen des Weingartens in folgender Weise:

ein seltsam kry hands gnōmen an,
darby man dbüben kännen kan.
ein ieder ob dem rock antreit
ein kappenzippfel angeleit,
damitt sich dluren hand bekleidt.
nach fürstlicher art vnd herligkeit
da eir dem bapst sich hatt verglicht;
jch gloub, der tüffel hab jnn gwicht;
der ander ist glich eim Cardinal,
das ander fölckli jn der wal
jst münchen vnd den pfaffen glich.

Immerhin muß man aber bemerken, daß hier eigentlich nur auf die Ausstattung der Landsknechte mit dem *kappenzippfel*, nicht auf die der gesammten Besatzung, die nur die Stola trägt, hingewiesen wird, und ferner, daß die Stelle auch keinen Anhaltspunkt dafür gibt, den Satan vollständig als Bischof auszustaffieren: die szenische Bemerkung hinter v. 2333 gibt ihm nur den *bischoffstab* in die Hand, und endlich: da die ersten Zeichnungen der charakterisierten Art lange vor den oben angeführten Worten Hoseas sich finden, so müßte man, wenn man an gar keine theatralische Erinnerung des Zeichners oder des ihn beratenden Dichters denken wollte, annehmen, der Illustrator habe, ehe er an die Durchführung seiner Zeichnungen ging, ein sehr eindringendes Studium des Textes im Interesse der Behand-

lung der Kostüme vorgenommen. Die Möglichkeit einer Erinnerung an die theatralische Wirklichkeit wird jedenfalls nicht ganz von der Hand zu weisen sein.

Es bleiben endlich die Kostüme übrig, die mit den Trachten des Alltags schon darum nichts zu tun haben können, weil ihre Träger nicht wie die übrigen Personen auch als Gestalten des wirklichen Lebens aufgefaßt werden können: die Propheten, die Apostel, die Engel und die Teufel. Betrachten wir zuerst die Gewandung der Propheten und der Apostel, so mag es als minder wichtig erscheinen, daß sie zwar einen entschieden geistlichen Cha-

Abb. 119. J. Ruof, Weingartenspiel. Vater mit drei Propheten (Wyß N. 26).

rakter tragen, aber sichtlich von der üblichen Tracht der zeitgenössischen Geistlichen abweichen: die Propheten und die Apostel durften, wie vorher schon angedeutet wurde, von den Zuschauern nicht mit den Geistlichen des 16. Jahrhunderts verwechselt werden, wenn nicht der ganze Sinn der antikirchlich gedachten Aufführung verloren gehen sollte[1]). Bemerkenswerter ist das offenkundig vorhan-

1) Die Tracht hat dabei natürlich ausgesprochen geistlichen Charakter, mit wirklicher geistlicher Gewandung des 16. Jh. aber ließ sie sich trotz der Heranziehung des ausgezeichneten Werkes von J. Braun, Die liturgische Gewandung (Freiburg 1907) nicht in Zusammenhang bringen. Am ehesten erinnern die Propheten noch an gleichzeitige Diakone: vgl. den Holzschnitt bei J. A. Lonicer, Ständ vnd Orden Der H. Römischen Catholischen Kirchen (Frankfurt a. M. 1585), fol. B III.

dene, wenn auch nicht ganz rein in allen einzelnen Zeichnungen durchgeführte Bemühen, die Propheten und die Apostel auch unter einander durch die Tracht zu unterscheiden. Es ist für den tiefsten Sinn des Dramas von der größten Bedeutung, daß das Bewußtsein des Zuschauers diese beiden Arten der Boten Gottes immer auseinander hält. Jene sind die ersten Hilfstruppen des Herrn, deren Tätigkeit aber den vom Teufel verführten Menschen gegenüber sich nicht als erfolgreich erweist. Die andern dagegen sind die, mit

Abb. 120. J. Ruof, Weingartenspiel. Vater mit den Aposteln (Wyß N. 62).

deren Hilfe schließlich doch das Reich Gottes auf der ganzen Erde aufgerichtet wird. So muß es einen besonderen *habitus prophetalis* geben, dessen Existenz auf der mittelalterlichen Bühne uns auch schon in anderm Zusammenhang entgegen getreten ist[1]) und der auch rein äußerlich die Propheten von den Aposteln unterscheidet. Wenn man die beiden Gruppenbilder der Propheten und der Apostel, die wir hier (Abb. 119 und Abb. 120) reproduzieren, mit einander vergleicht, so zeigt sich, daß die Propheten offenbar durch ein im einzelnen wieder verschieden gearbeitetes ärmelloses Über-

1) Vgl. o. S. 116.

gewand charakterisiert sind, während die Apostel einen mit Pelz verbrämten Mantel tragen; ob zu dem verschiedenen Schnitt und dem verschiedenen Stoff auch eine Verschiedenheit in der Farbe getreten ist, vermögen wir leider auf Grund unserer unkolorierten Zeichnungen nicht auszumachen. Jedenfalls wird man betonen dürfen, daß der Zeichner offenbar auch in diesen Punkten das wirkliche Theater einigermaßen zu berücksichtigen gesucht hat.

Auch für die Darstellung der Engel wird sich nachweisen lassen, daß der Zeichner die Art ihrer Vorführung auf dem Theater und zwar im besondern bei der Aufführung des Ruofschen Spiels im Auge gehabt haben muß. Denn von der in der bildenden Kunst gebräuchlichen Charakteristik des Engelstypus[1] weichen

Abb. 121. J. Ruof, Weingartenspiel. Engel Raphael (Wyß N. 55).

die beiden Zeichnungen unserer Handschrift, die den Gabriel[2] und den Raphael (Abb. 121) vorführen, in wesentlichen Momenten ab. Hier finden wir nicht das Kostüm, in dem der Engel auch auf den Gemälden des 16. Jahrhunderts in den nördlichen Ländern gewöhnlich zu erscheinen pflegt und in dem ihn auch die Holzschnitte, z. B. die in unserm Falle besonders nahe liegenden illlustrierten Züricher Bibeln, dem Betrachter vor die Augen stellen, nämlich das geistliche Gewand, und ebensowenig die antike Gewandung, die die Renaissancekunst allmählich an die Stelle der geistlichen

1) Vgl. H. Mendelsohn, Die Engel in der bildenden Kunst (Berlin 1907). Das Verhältnis zum Theater wird hier leider kaum gestreift.

2) Bei Könnecke S. 92, Abb. 6.

Tracht zu setzen wagt, sondern wir erblicken ein Phantasiekostüm, das freilich in gewissem Sinne seine Herkunft aus dem geistlichen Kleid noch erkennen läßt, das sich aber anderseits auch entschieden von ihm unterscheidet, namentlich in seinem unteren Teil, wo unter dem tunikaartigen Gewande die kurzen Beinkleider der Darsteller noch zum Vorschein kommen. Auch die Anordnung der Flügel weicht wesentlich von der gewöhnlichen Art ab, die wir auf deutschen Bildern bis tief ins 16. Jahrhundert hinein treffen. Statt spitzer, aufgeplusterter, nach oben gerichteten Flügel mit unruhigem Profil finden wir hier starke, in sich geschlossene, nach unten gerichtete Fittiche, ähnlich wie sie der Engel auf der Edlibachschen Zeichnung und der Raphael auf der Tobiasdarstellung der Brüsseler lebenden Bilder aufweisen[1]). Jene gezackten Fittiche wären auf dem Theater gar zu leicht beschädigt worden, diesen schweren Flügeln sieht man ihre Solidität, ihre Bühnenbrauchbarkeit sehr wohl an. Auf theatralische Wirklichkeit im Gegensatz zu den rein bildkünstlerischen Gepflogenheiten der Gemälde und der Schwarzweißkunst deutet endlich auf den Zeichnungen der Weingartenhandschrift auch die Behandlung der Füße hin: dort werden diese entweder nackt dargestellt, oder sie sind durch das lange Gewand verdeckt; hier dagegen sehen wir das übliche Schuhwerk, das die Personen der übrigen Bilder auch tragen.

Neben solchen entschiedenen Abweichungen fehlt es freilich auch nicht an Zügen, in denen die Engelsdarstellungen unserer Zeichnungen mit der gewöhnlichen Vorführung in der bildenden Kunst zusammentreffen. Das ist schon darin der Fall, daß die Engel in der Handschrift als Jünglinge vorgeführt werden, wie das um diese Zeit doch auch in der bildenden Kunst noch als das Normale erscheint. Wir sehen ferner, daß die Flügel, aus denen die Fittiche in der Weingartenhandschrift bestehen, sich aus Pfauenfedern zusammensetzen: auch das ist ein Zug, der in der bildenden Kunst, namentlich des 15. Jahrhunderts, sehr beliebt ist.[2]) Wenn endlich der Engel Gabriel in der Handschrift auf dem Kopf ein Kreuzchen trägt, so ist auch das nicht ohne Seitenstück in der bildenden Kunst: auf manchen Bildern treffen wir Engel, die als Kopfschmuck ein Band oder einen Reif haben, an dem sich ein kleines Kreuz befindet. Indessen dürfen wir hier hervorheben, daß die Bilder, die den Kreuzschmuck zeigen, in einer ganz an-

1) Abb. 64, S. 375 u. Abb. 80, S. 415. Die beiden Engel auf dem Brüsseler Lukasbild (Abb. 76, S. 399) haben keine Flügel, offenbar, um nicht mit ihnen zu viel von den übrigen Figuren zu verdecken.

2) Anderswo sind bei theatralischen Vorführungen die Engelsflügel vergoldet, so 1496 in Dresden (Richter: NASächsG. 4, S. 112) oder mit goldenen Flammen verziert: 1572 in Lüneburg (Expeditus Schmidt S. 17).

dern Gegend: in den Niederlanden und den Rheinlanden, zu finden sind, und ferner, daß als Kopfschmuck der Engel auf den Bildern der eigentlichen deutschen Renaissance mit Vorliebe der frische Kranz verwendet wird.

Wichtiger aber ist es, zu betonen, daß im Grunde das Vorhandensein jener Übereinstimmungen mit der bildenden Kunst gar nicht gegen die theatralische Realität unserer Zeichnungen spricht. Es ist ja von vornherein verständlich, daß gerade in der Ausstattung der Engel Theater- und Bildkunst nicht zu weit voneinander abweichen dürfen, ja daß das Zusammentreffen noch über solche Züge, wie wir sie hier als gleichartig erkannt haben, hinausgehen muß. Die Darstellung so heiliger Gestalten, wie die Engel es sind, muß auf allen Gebieten etwas Gleichartiges haben, darf nicht der Phantasie des einzelnen Meisters und des Volkes zu beliebiger Ausgestaltung überlassen werden, während bei der Darstellung des Unheiligen, des Teufels, schon viel eher die Einbildungskraft sich frei betätigen kann. Auf dem alten Theater gibt es, genau genommen, offenbar nur eine Normal-Engeltracht. In den Bühnenrodeln der Luzerner Osterspiele vom Jahre 1545 heißt es in bezug auf die Tracht der Engel einfach nur, sie sollen auftreten *wie engel sond cleyt syn:* man kennt also nur eine Art der Kostümierung, die im Grunde jede Willkür ausschließt, und auch in den Luzerner Anweisungen des Jahres 1583 ist in bezug auf die eigentliche Tracht wiederum nur von *Engelskleidung vnd Zierd* die Rede; lediglich die Farbe: *wyss* wird hier noch besonders hervorgehoben. Auch aus dem Fehlen irgend welcher Kostümvorschriften für die Engel in den Handschriften der spätmittelalterlichen Spiele hat man den Schluß gezogen, daß die Regisseure hier über die Kostüme ganz und gar nicht im Zweifel sein konnten.[1]) Die Tracht aber, um die es sich handelt, kann, genau wie auf den Bildern, immer nur die geistliche Tracht gewesen sein. Wenn sie uns auf den Bildern erst seit dem 13. Jahrhundert entgegentritt, während die Osterfeiertexte sie schon früher vorschreiben, werden wir wohl nicht irre gehen, wenn wir annehmen, daß in diesem Fall wie in so manchem andern das Theater hier die ursprüngliche Anregung geboten hat, daß die Bildkünstler die Erscheinung des Engels in den liturgischen Osterspielen nachgeahmt haben. Wir verstehen auch hier auf dem Theater den Ursprung der ganzen Erscheinung am ehesten: sie stammt aus jenen ältesten Zeiten, wo die Ausstattung noch mit den allereinfachsten Mitteln betrieben wurde und wo daher in der Rolle der Engel die mit ihr betrauten jungen Kleriker lediglich im schlichten weißen geistlichen Gewand vor die Augen des Publikums traten.

1) P. Heinze, Die Engel auf der mittelalterlichen Mysterienbühne Frankreichs Diss. Greifswald 1905, S. 19.

Auf die nahe Verwandtschaft zwischen den Engeln der Bildkunst und denen des Theaters weist auch jene Darstellung der Brüsseler lebenden Bilder: hier finden wir auf Raphaels Haupt sogar jenes kreuzgeschmückte Diadem, das die Engel auf den Gemälden jener Gegend zu tragen pflegen, — man muß dabei freilich den Umstand nicht vergessen, daß bei den Brüsseler Vorführungen Maler als Regisseure tätig gewesen sind. Eine Annäherung des Theaters an die Gepflogenheiten der Bildkunst treffen wir auch auf der Luzerner Bühne des Jahres 1583, sowohl was das Haupt wie was die Füße der Engel betrifft: neben dem *Crütz* und den *Bärlin* auf dem Kopf, einem Schmuck also, der etwa der Auszierung des Gabriel in der Weingartenhandschrift entspricht, werden auch *Kräntze* verlangt, und es heißt ferner: *vnden an Füssen gemalet Strümpf mit Solen, alls ob sy barfüß giengen.*[1]) Im übrigen aber ist hier in dem katholischen Luzern das alte geistliche Theatergewand der Engel beibehalten; in der stark antikatholischen Züricher Weingartenaufführung konnte man es so wenig brauchen wie den sonst wohl theaterüblichen Bischofshut[2]) in unserer Handschrift. So dürfen wir die Zeichnung der Engel wohl durchaus als theatralische Wirklichkeit in Anspruch nehmen.

Besonders interessant endlich sind die Teufelsbilder, die wir hier sämtlich wiedergeben (Abb. 122 5, S. 493 f., dazu Abb. 112 3, S. 478 f.), weil sie uns ein besonders charakteristisches und mannigfaltiges Bild der wirklichen Theaterteufel offenbaren. Die starke Berücksichtigung der tatsächlichen Aufführung, wie sie uns in bezug auf das Kostüm in den Zeichnungen entgegen getreten ist, wird uns ohne Weiteres der Annahme geneigt machen, daß wir es gerade auch bei den Teufeln mit einer Wiedergabe der Theaterkostüme zu tun haben. Immerhin aber wird es sich empfehlen, auch hier mit der äußersten Vorsicht vorzugehen und zunächst einmal zu fragen, was wir denn von dem theatralischen Teufelskostüm sonst wissen. Während die Texte der Dramen uns wie gewöhnlich ganz im Stich lassen, bieten einen gewissen Anhalt die Rechnungen über die Ausstattung des Johannisspiels, das im 15. und 16. Jahrhundert prozessionsweise in Dresden aufgeführt wurde. Hier sehen wir[3]), daß die Teufelskleider aus Leinwand angefertigt und dann mit Ruß schwarz gemacht wurden. Damit stimmen unsere Bilder

1) Germania 30, S. 325.

2) Die Mitra, ohne Bänder, in einer alten französischen Osterfeier (Heinze a. a. O., S. 20) und noch 1572 auf der Lüneburger Schulbühne: wenigstens wüßte ich nicht, wer den in den dortigen Rechnungen über die Kosten einer Aufführung der Komödie vom reichen Mann und armen Lazarus erwähnten *biscoppes hoet* anders getragen haben sollte als der Engel. In der bildenden Kunst scheint dieser Kopfschmuck des Engels nicht vorzukommen.

3) Vgl. Otto Richter, Das Johannisspiel zu Dresden: NASächsG. 4 (1883), S. 112.

Abb. 122. J. Ruof, Weingartenspiel. Teufelsbote und Luzifer (Wyß N. 10).

Abb. 123. J. Ruof. Weingartenspiel. Satan (Wyß N. 11).

Abb. 124. J. Ruof, Weingartenspiel. Teufel Bell (Wyß N. 12).

Abb. 125. J. Ruof, Weingartenspiel. Teufel Astaroth (Wyß N. 13).

offenbar nicht überein. Die Teufelsausstattung war aber offenbar nicht an allen Orten die gleiche. Und wenn wir auch keinen Nachweis für eine andere Grundanlage des Kostüms unmittelbar von einer theatralischen oder dem Theatralischen ganz eng verwandten Vorführung bieten können, so wird man doch auch wohl die Ausstattung der Teufel mit heranziehen können, wie sie beim Nürnberger Schembartlaufen zur Anwendung kam: es ist nicht anzunehmen, daß bei einer solchen öffentlichen Verkleidung die Teufel anders aussahen als auf dem Theater und bei den theatralischen Prozessionen. Und da hören wir nun[1]), daß im Jahre 1539, also genau im Jahre der Aufführung des Weingartenspiels, in Nürnberg eine große Anzahl von Personen durch die Straße gelaufen seien *in Rauhen Teuffels Kleidern;* hier kommt also offenbar ein Stoff zur Verwendung, wie er sonst auch für die Ausstaffierung der „wilden Männer" benutzt wird, und einen derartigen Stoff haben wir jedenfalls auch auf den Züricher Bildern vor uns. Die Dresdener Rechnungen verzeichnen ferner zum Jahre 1500 einen Posten: *1 gr. vor 2 teuffelröckenn für fus unden anzumachen.* Auch diese Füße finden sich auf unsern Zeichnungen wieder, und man wird es gewiß nicht für theaterunmöglich ansehen, wenn hier nun auch die Hände in der gleichen Weise ausgestattet sind; zum Überfluß lassen sich die tierischen Teufelshandschuhe anderweitig auch urkundlich nachweisen: in den Notizen über die Aufführung des Luzerner Antichristspiels v. J. 1549 wird vom Kostüm der „Laster" gesagt: sie sollen haben *hend vnd füß clauen wie tüffel*[2]). Die gleichen Luzerner Notizen zeigen uns nun auch, daß die Theaterteufel tatsächlich Masken auf dem Kopf getragen haben. Nicht nur heißt es von den Lastern, daß sie im Gegensatz zu ihrer sonstigen teuflischen Ausstattung *khein tüffels kopff* tragen sollen; es wird vielmehr hier für die Teufel selbst vorgeschrieben: *kein tüffel soll ein beschlossnen tüffels kopff ham;* offenbar werden hier im Gegensatz zu primitiven Masken mit geschlossenem Munde solche mit beweglichen Rachen verlangt, wie sie wohl auch auf den Züricher Teufelsbildern (vgl. z. B. Abb. 124) uns vor die Augen treten[3]).

Es findet sich aber in den Züricher Bildern nun doch noch Verschiedenes, was sich nicht auf solche Weise durch urkundliche Quellen für die Bühne nachweisen läßt. Da sind einmal die fleder-

1) Das Nürnbergische Schembartbuch her. von K. Drescher (Weimar 1908) S. 18.

2) Vgl. Brandstetter: ASNS. 75, S. 394.

3) Sehr interessant ist es, daß auf dem mittelalterlichen Theater außer den Teufeln offenbar nur noch Judas gelegentlich eine Maske trägt (*1 gr. idem* [*Straßberger*] *hath die Judaslarffe anders gemacht:* Rechnung vom Jahre 1504, Richter a. a. O. S. 111), wodurch er also von vornherein als Angehöriger des Höllenkreises charakterisiert wird. In der Löbauer Kreuzerfindungsprozession schreitet Judas mit Teufel und Tod zusammen in einer Gruppe; vgl. Preusker, Blicke in die vaterländische Vorzeit 1 (1841), S. 98.

mausartigen Flügel, die unmittelbar an die Ärmel des Gewandes angenäht zu sein scheinen. Schon diese Art der Befestigung wird uns aber von der Theaterwirklichkeit der Flügel einigermaßen überzeugen: rein zeichnerisch wäre es gewiß wirksamer gewesen, die Flügel auf dem Rücken anzubringen; dort aber hätten sie steif und starr gesessen, während die Teufelsspieler sie mit den Armen

Abb. 126 u. 127. Teufelskostüm aus Tirol (vgl. S. 497, Anm. 1).
Vorderansicht. Seitenansicht.

zugleich in Bewegung setzen konnten. Zum Überfluß können wir aber auch durch die Wiedergabe eines wirklichen Teufelskostüms, das aus Tirol und sicherlich aus alter Zeit und noch älterer Tradition stammt, zeigen, daß dabei Flügel zur Verwendung gekommen sind (Abb. 126 u. 127); wir erhalten hier gleichzeitig ein Bild von dem oben erwähnten beweglichen Rachen der Teufelsmasken, während die andern von uns (Abb. 128 u. 129, S. 497 f.) wiedergegebenen Teufels-

larven aus Sterzing und aus Oetz diesen beweglichen Rachen nicht haben[1]). Es bleibt somit nur ein Letztes auf den Züricher Bildern übrig, was sich nicht direkt für das Theater nachweisen läßt: das ist der Umstand, daß sich die Tiergesichter der Teufel nicht nur vor dem Gesicht, sondern bei den meisten Teufelsgestalten auch sonst am Körper noch wiederfinden. Diese merkwürdige Ausstattung treffen wir zwar gar nicht selten in der bildenden Kunst; dadurch ist ja aber ihre Theaterwirklichkeit noch keineswegs erwiesen, im Gegenteil, es besteht zunächst der Verdacht, daß der Züricher Zeichner sich in diesem Zuge nur an die Bildkunst gehalten hat und daß seine

Abb. 128. Teufelsmaske aus Sterzing, Museum Ferdinandeum zu Innsbruck.

Darstellungen darin mit dem Theater nichts mehr zu tun haben. Zum Glück bleibt auch hier ein Material übrig, das uns die praktische Verwendung jener Tiermasken für wirklich getragene Kostüme nachweist: die schon oben genannten Nürnberger Schembartbücher. Im Jahre 1516 wurde beim Schembartlaufen auf der sogenannten Hölle ein kinderfressender Teufel gezeigt, dessen Abbildung in den verschiedenen Schembartbüchern sich erhalten hat, und so wenig wir uns nach irgendeinem von ihnen ein genaues Bild von dem wirklichen Aussehen der tatsächlich damals vorgeführten Figur

1) Das zuerst genannte Stück befindet sich im Besitz Sr. Exzellenz des Herrn Grafen Dr. Hans Wilczek auf Schloß Seebarn bei Korneuburg, der mir auf meine Bitte gütigst Photographieen anfertigen ließ; auch dem gräflichen Bibliothekar Hrn. C. Sawertal bin ich für freundliche Auskünfte sehr verpflichtet. Die andern gehören dem Museum Ferdinandeum in Innsbruck, das mir ebenfalls mit größter Bereitwilligkeit photographische Abbildungen zur Verfügung stellte. — In der Schweiz habe ich vergebens nach alten Teufelsmasken und -kostümen Umfrage gehalten; doch gehen die im Baseler Museum vorhandenen tierartigen Fastnachtstrachten aus dem Lötschtal vielleicht auf alte Teufelstrachten zurück. Masken aus dem 18. Jh. z. B. im Nürnberger Germanischen Museum. Auch solches jüngere Material könnte natürlich durch eine vergleichende Betrachtung für die Erschließung der älteren Tradition fruchtbar gemacht werden.

machen können, da sie zum größten Teil aus späterer Zeit stammen und im einzelnen willkürliche Änderungen vornehmen, so stimmen sie doch alle[1]) in dem hier entscheidenden Zuge überein, daß der Teufel vorn auf dem Leib und auf den beiden Knien sonderbare Masken trägt, in der Weise, wie sie auf unsern Züricher Bildern genau an der gleichen Stelle zu finden sind. Über den Ursprung solcher Hypertrophie in der Verwendung der Masken dürfen wir vielleicht um so eher eine Vermutung wagen, als diese gerade auf unseren Zusammenhang sich bezieht. Nichts spricht dafür, daß diese Ausstattung des Teufelskörpers in theologischen oder in volkstümlichen Vorstellungen ihren Ursprung hat; an eine Übertragung von den antiken Rüstungen, bei denen ja ebenfalls Köpfe an verschiedenen Stellen als Schmuck verwendet werden, ist nicht zu denken, da das erste Auftreten dieser Ausstattung des Teufelskostüms einerseits in eine Zeit fällt, in der man von antiken Rüstungen sicherlich keine Ahnung mehr hatte, anderseits aber den neuen, gelehrten Berührungen mit der römischen Kultur in der Renaissancezeit vorausgeht. Daß solche Anbringung von Masken der reinen Phantasie der Maler ihren Ursprung verdanken soll, ist ebenfalls durchaus unwahrscheinlich; die einleuchtendste Erklärung wird vielmehr die sein, daß es sich um eine Erfindung des mittelalterlichen Theaters handelt: es ist durchaus der Psychologie der Schaubühne gemäß, die Effekte durch Multiplikation zu verstärken. So lag der Gedanke nahe, sich nicht mit der Maske des Gesichtes zu begnügen, sondern ähnliche Fratzen auch an andern Teilen des Körpers anzubringen; das oben abgebildete Tiroler Teufelskostüm und die Oetzer Maske zeigen solche Hypertrophie wenigstens am Kopf. Vom Theater her wird dieses Moment dann, wie soviel andere, von den Malern auf die Bilder herübergenommen sein; in solchem Zusammen-

Abb. 129. Teufelsmaske aus Oetz, Museum Ferdinandeum zu Innsbruck.

1) Nur drei unter den mir bekannt gewordenen Handschriften haben die Masken weggelassen und an die Stelle der einen dem Teufel die Mutter des Kindes in den Schoß gesetzt, das er eben verspeist; alle drei stammen aus dem späten 17. Jahrhundert, wo jenes Teufelskostüm nicht mehr lebendig war, und so hat offenbar die gemeinsame Vorlage jener drei Handschriften den unverständlich gewordenen Zug der Maske im Schoß durch ein anderes Motiv ersetzt.

hange ist es bemerkenswert, daß die hier behandelte Ausstattung des Teufels in der bildenden Kunst neben der immerhin häufigeren Verwendung grotesker, kaum noch menschenähnlicher Tierkörper erst im spätesten Teil des Mittelalters, also zu einer Zeit auftritt, in der das Theater seine letzten Steigerungen bereits durchgesetzt hatte[1]). Eine Übertragungsstelle zeigen etwa die Teufel auf Foucquets dem Theater so besonders nahe stehender Apolloniaminiatur (um 1460).

Auf dem Theater ließ sich ferner diese Erfindung besonders gut benutzen, um den Zuschauer in die Lage zu versetzen, die verschiedenen Teufelsgestalten auseinander zu halten. Daß dieses Problem die Regisseure des 15. und 16. Jahrhunderts beschäftigte, ist keine bloße Hypothese, sondern wir können einen urkundlichen Beweis dafür erbringen. In den Luzerner Bühnenrodeln vom Jahre 1583 heißt es nämlich[2]): *die vbrigen Tüffel. All jres Gfallens, jn grüwlichen, doch ansehenlichen Kleidungen, doch seltzam vnd vnderschydenlich, keiner nit wie der ander.* Zur Erreichung dieses Zwecks, zur Unterscheidung der Satan, Bell, Astaroth und Genossen sind denn auch auf dem Züricher Theater, das uns durch die hier behandelten Zeichnungen teilweise lebendig gemacht ist, abgesehen von dem einen Teufelsboten (Abb. 122, s. S. 493), der wie ein städtischer Postbote mit dem Stab und dem kleinen Brustschild ausgestattet ist[3]), wesentlich diese Masken am Körper benutzt worden. Ein besonderes, kennzeichnendes Requisit steh tim übrigen nur, abgesehen von den Blasbälgen des einen Höllenbildes (Abb. 113, S. 479), für Luzifer zur Verfügung: es ist die Kette, an die er bei Christi Höllenfahrt von dem Heiland gelegt wird. Diese Kette, die z. B. im Redentiner Osterspiel des 15. Jahrhunderts eine Rolle spielt, die auch in den schon herangezogenen Luzerner Bühnenrodeln des Jahres 1583 für Luzifer verlangt wird, trägt er auch auf dem Züricher Theater, offenbar als ständiges, ihn kenntlich machendes Attribut, um den Hals.

Mit dieser Ermittlung, daß die Kostüme der Züricher Zeichnungen einen entschiedenen Theatersinn besitzen, sind wir auch am Ende unserer Feststellungen über den theatergeschichtlichen Wert des Kodex. Denn für die theatralische Gebärdensprache

1) Freilich fehlt es leider völlig an einer ausreichenden Untersuchung über die Darstellung des Teufels in der bildenden Kunst. Die alte Arbeit von Blomberg (Berlin 1867) und die neue Darstellung von W. Michel (München 1911 sind für unsere Zwecke kaum zu brauchen; die kleine italienische Untersuchung von Bastoni: Il diavolo nell' arte, Neapel 1902, habe ich nicht gesehen. Die einzige Arbeit von wissenschaftlichem Charakter, die Dissertation von A. Köppen, Der Teufel und die Hölle in der darstellenden Kunst (Jena 1895), reicht nur bis zur Zeit Dantes und Giottos. Immerhin ist es bemerkenswert, daß in dieser Untersuchung von der hier interessierenden Ausstattung des Teufels garnicht die Rede ist.

2) Vgl. R. Brandstetter: Germania 30 (1885), S. 334.

3) Vgl. den Nürnberger Postboten: Abb. 10, S. 123.

geben die Darstellungen gar nichts her. Auf die Nachbildung der individuellen Haltung eines der Schauspieler ist bei dem großen zeitlichen Abstand zwischen Aufführung und Illustration gewiß nicht zu denken, und bestimmte Affekte, durch die wir etwa eine typische Gebärdensprache beobachten könnten, werden auf den Zeichnungen nicht berücksichtigt.

Und damit stehen wir am Ende unserer Untersuchungen über die schweizerischen Dramenillustrationen überhaupt. Was noch folgt: die reizenden Federzeichnungen, die der Maler Tobias Stimmer zu seiner allerliebsten Komödie geliefert hat, und die Holzschnitte zu Christoph Murers „Ecclesia Edessana", geht zeitlich über die hier behandelte Periode hinaus. Die wichtigsten Bilder aus der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts aber, die endlich einmal auch das lokale Element der Bühne überall deutlich berücksichtigen: die Holzschnitte zu Johann Rassers „Spiel von der Kinderzucht", gehören nicht mehr in die Schweiz, sondern in den Elsaß: der sie enthaltende Druck ist im Jahre 1574 bei Thiebolt Berger in Straßburg erschienen[1]). Eine kritische Prüfung dieser Bilder aber kann hier nicht mehr erfolgen, sondern muß im Zusammenhange einer besonderen Betrachtung der elsässischen Dramenillustrationen vorgenommen werden, die von Grüningers Locher über Frölichs Wickram zu Bergers Rasser zu führen hat. Immerhin durfte es auch in unserm Zusammenhange zum Schluß betont werden, daß die einzige deutsche Landschaft, die neben der Schweiz im 16. Jahrhundert wichtige Dramenillustrationen liefert, der der Schweiz so eng verbundene Elsaß ist. Die Schweiz, das Mutterland des neueren deutschen Dramas, ist auch der ursprünglichste und wichtigste Boden für die deutschen Dramenillustrationen.

1) Proben daraus bietet Bolte: Wickrams Werke 6 (1905), S. 81 ff.

Schlußwort:

Die theatergeschichtlichen Gesamtergebnisse und ihr geistiger Sinn.

„Der Ruf zum Tische ist mehr als das Brot.“ In der Einleitung dieses Buches ist auseinandergesetzt worden, daß es in ihm noch mehr darauf ankommt, eine bisher wenig geübte wissenschaftliche Betrachtungsweise durchzuführen, als darauf, eine wesentliche Bereicherung unserer Kenntnisse zu liefern. Immerhin zeigt sich wohl, nun wir am Ende des Ganzen stehen, daß auch in bezug auf die unmittelbaren Ergebnisse die Untersuchung einigermaßen lohnend gewesen ist, und so empfiehlt es sich, diese Ergebnisse aus der Zerstreuung, in der das Buch sie bietet, zu sammeln und sie, so gut es geht, zu einer theatergeschichtlichen Gesamtdarstellung und zur Beleuchtung des geistigen Sinns der Entwicklung zusammenzufügen. In keiner Weise freilich kann diese Darstellung den Anspruch darauf machen, ein wenn auch nur vorläufiger Ersatz für die noch fehlende Geschichte des älteren deutschen Theaters überhaupt zu sein, da sie es verschmähen muß, die anderweitig bekannt gewordenen Einzelheiten heranzuziehen, und da sie sogar die unmittelbaren Ergebnisse der vorangegangenen Untersuchungen nur andeutend, nicht ausbreitend vorlegen darf, obschon der Reiz der Ermittlung vielleicht besonders gerade in der Anschaulichkeit der Einzelheiten besteht. Ganz und gar nicht aber soll man erwarten, in diesem Schlußabschnitt auch an die literarhistorischen, bildkunstgeschichtlichen, bildungsgeschichtlichen und volkskundlichen Nebenergebnisse des Buches nochmals erinnert zu werden.

Mit einem völlig neuen Atemzug setzt bekanntlich das Leben des mittelalterlichen Theaters ein: das antike Drama hatte schon lange die letzten Regungen gezeigt, und auch von Aufführungen war nirgends mehr die Rede. So kam es, daß auch die Erinnerung an die alten Darbietungen verblaßte und sich mit seltsamen Phantasievorstellungen über ihr Wesen mischte. Wenn schon Isidorus im 7. Jahrhundert nicht völlig Zutreffendes mehr über *theatrum* und *scena* und über die Art der Aufführung zu berichten wußte, so wird das in den Handbüchern des eigentlichen Mittelalters noch wunderlicher: bei Papias im 11., bei Hugutius im 12., bei Johannes von Janua im 13. Jahrhundert. *Scena* ist nun entweder ein auf dem Theater stehendes Häuschen mit einem Pult, an dem der Dichter sitzt und seine Gedichte vorliest, oder aber ein von Vorhängen umgebener Bau, in welchem maskierte Personen sich aufhalten, die heraustreten und gestikulieren, sobald der Dichter die ihnen in den Mund gelegten Worte spricht. Wirkliche Reste des Altertums, freilich ganz herabgekommener Art, bestehen nicht mehr im Zusammenhang mit dem Theater, das der Verlebendigung von Dramendichtungen dient, sondern nur als Abkömmlinge des alten, ursprünglich gewissermaßen dramenlosen Theaters, des Mimus. Die Nachkommen seiner echten Vertreter, die als *mimi, histriones*

oder *ioculatores* in mittelalterlichen Texten erscheinen und dann oft mit den Spielleuten zu identifizieren sind, führen eine Existenz, in die, namentlich was ihren Zusammenhang mit der Theatersphäre betrifft, nur durch kühne Hypothesen ein unsicheres Licht geworfen wird; um so willkommener mag es sein, daß wir jetzt wenigstens ihre äußere Erscheinung deutlich im Bilde vor uns sehen, wenn es sich auch erst um die allerletzte Zeit des Mittelalters handelt: das eine Mal die *ioculatores* auf dem Hauptbild des „Térence des ducs" im beginnenden, das andere Mal den *histrio* der Handschrift des Brüsseler Einzugs im ausgehenden 15. Jahrhundert.

Ganz ohne Zusammenhang mit der neu sich entwickelnden Form des mittelalterlichen Theaters sind die Spielleute ja nicht; in der Hauptsache aber handelt es sich bei ihm um eine völlig neue Schöpfung: einerseits aus den sozialen Instinkten der neuen Kulturvölker, anderseits aus dem der dramatisch-theatralischen Form zustrebenden epischen Inhalt der neuen Religion. Zu einem wirklichen dramatischen Gebilde, einer für sich allein, ohne die Aufführung lebendigen Dichtung hat es eigentlich keine der beiden so gekennzeichneten Entwicklungsreihen gebracht: weder das Ergebnis der einen, das Fastnachtspiel, wenigstens in seiner spezifisch mittelalterlich-deutschen Form, noch das der andern, das Christusspiel, ist in einem höheren Sinne als Drama zu bezeichnen. Beide Leistungen gehören im Grunde mehr in die Theater- als in die Literaturgeschichte: die Aufführung ist das Wichtigste und umfaßt den Text als einen Teil ihres eigenen Wesens.

Da ist es denn um so mehr zu bedauern, daß wir über das eine Hauptgebiet, über die Fastnachtspielaufführung nur so überaus mangelhaft unterrichtet sind. Der wesentlichste Grund dafür ist jedenfalls das völlige Fehlen der szenischen Bemerkungen in den überlieferten Fastnachtspieltexten. Schwerlich wird man an eine alle Lokalgrenzen überschreitende, allgemein gleiche Art der Aufführung denken dürfen, zumal wenn man den Blick über Deutschland hinaus auch auf die übrigen in Betracht kommenden Länder ausdehnt. Aber daß das Publikum von allen Seiten die Darsteller einschließt, ist doch wohl das Normale gewesen: ist es doch der Ursinn dieses sozialen Spiels, das ursprünglich ein Spiel aller für alle war, ein Spiel, in dem Publikum und Darsteller zusammenfielen, daß die Sonderdarsteller, die allmählich gewissermaßen die Vertreter der Gesamtheit sind, wenigstens immer noch einen nicht herauslösbaren Teil der ganzen am Spiel beteiligten Menge bilden. Eine ungefähre Vorstellung von diesem die Aufführung ohne trennende Schranken einschließenden Publikum, allerdings nicht von einem deutschen, sondern einem französischen, bietet uns die schon vorhin angeführte Titelminiatur des „Térence des ducs", freilich ohne daß der Künstler etwas Derartiges beabsichtigte,

der vielmehr das Publikum des römischen Theaters vorzuführen meinte. Etwas anders ist offenbar der Schauplatz bei der Aufführung des Brunnerschen Fastnachtspiels v. J. 1484 angeordnet gewesen: hier haben wir uns, wie die oben wiedergegebene Illustration Edlibachs zeigt, das Publikum nur von drei Seiten her als „Umstand" zu denken, aber nicht weil auf solche Art schon eine Trennung von Publikum und Darstellung erfolgen soll, sondern weil auf der vierten Seite die Tür liegt, durch die neue Personen eintreten. Der Ort der Handlung ist ein wirkliches Zimmer, um dessen Tisch die beteiligten Personen herumsitzen; besondere Theaterkostüme scheinen hier so wenig wie in dem fastnachtspielartigen Aufzug der zehn Lebensalter verwendet worden zu sein, wenn wir von einem Engel absehen, die Charakteristik der einzelnen Personen erfolgt vielmehr in der Art, daß die ins bürgerliche Alltagsgewand gesteckten Personen durch einfache Requisiten gekennzeichnet werden: der Ritter durch Hellebarde und Helm, der Jägersmann durch ein Horn; noch minder realistisch wird das Alter der einzelnen Personen des Fastnachtspielaufzuges durch Fahnen mit den betreffenden Ziffern angegeben, wozu vielleicht zur Unterscheidung der ganz Alten von den Jüngeren noch künstliche Bärte kamen. Für die Spielweise gibt unser Material leider nur die eine Vermutung her, daß die einfache Rede von Bewegungen einer Hand begleitet zu werden pflegte; immerhin wäre das eine gewisse künstliche Beschränkung rein naturalistischer Willkür, so wie auch die eben geschilderte Inszenierung neben der ungenierten Benutzung des Alltäglichen Neigung zur Stilisierung erkennen ließ.

Viel besser sind wir über die Aufführung des geistlichen Spiels unterrichtet: längst namentlich über die Anlage und die dekorative Einrichtung des Schauplatzes, und unsere Kenntnisse auf diesem Gebiet zu erweitern, hat das vorliegende Buch eigentlich nirgends unternehmen wollen. Ebensowenig ist es den Problemen der eigentlichen Inszenierung, der Regie, im einzelnen nachgegangen, wenn nicht vielleicht daran erinnert werden darf, daß als das vornehmste Prinzip mittelalterlicher Inszenierung betont wurde: die Herbeiführung einer ständigen Bewegung auf dem Gesamtschauplatz, die Ordnung des Hin- und Hergehens der Hauptpersonen, das dem Zuschauer ein dauerndes Verständnis für die jeweilige Entwicklung der Handlung zu vermitteln hatte. Dagegen hoffen diese Untersuchungen auf ein anderes Gebiet der geistlichen Theaterkunst des Mittelalters, das bisher so gut wie ganz im Dunkeln lag, ziemlich helles Licht gebreitet zu haben. Dies Gebiet ist die Schauspielkunst im engeren Sinne.

Nun sollte man freilich im Grunde das Wort „Schauspielkunst" für die Leistung, um die es sich hier handelt, für das Verhalten der einzelnen an der Aufführung beteiligten Personen, gar nicht

in Anwendung bringen. Denn jeden Gedanken an moderne Darstellung, an eine wenn auch noch so primitive Verwandlung des Spielers in die von ihm vertretene Person muß man völlig ausschalten. Natürlich läßt es sich nicht geradezu beweisen, daß es nicht auch unter den beim geistlichen Spiel des Mittelalters Mitwirkenden einzelne schauspielerische Talente gegeben hat, die gegen die Regel eine derartige Transformation des Ich unwillkürlich vorgenommen haben. Aber wir hören nirgends von ihnen, und einen bedeutsamen Teil der ganzen Aufführung bedeuteten ihre Leistungen keinesfalls. Die Regel ging nicht auf Schauspielkunst, sondern auf Vortragskunst.

Diese Vortragskunst aber hat wieder mit dem, was wir so zu bezeichnen pflegen: mit der wissenschaftlich ausgebildeten Rhetorik, die überhaupt im Mittelalter eine ganz geringe Rolle gespielt zu haben scheint, kaum etwas zu schaffen. Sie ist vielmehr bedingt einmal durch die Raumverhältnisse der Aufführung, ferner durch die Notwendigkeit, auf die wenigstens in den letzten Jahrhunderten des Mittelalters durchschnittlich doch geringe geistige Bedeutung der Darsteller Rücksicht zu nehmen, und endlich ganz besonders durch den geistlichen Charakter, der der Vorführung doch gewahrt bleiben sollte, auch als sie mehr und mehr zum sozialen Volksspiel wurde, als das liturgische Oratorium zum geistlichen Stadttheater sich entwickelte. Die Aufführung auf dem großen Marktplatz, die schließlich das Normale war, bringt es mit sich, daß auf alles Intime der Kunst, auf feine Stimmschattierung und auf die Mimik des Gesichts verzichtet werden muß: alles Stille und Zarte wäre von den im ganzen doch weit entfernten Zuschauern nicht gehört und nicht gesehen worden; das laute Schreien und die Bewegung der Extremitäten und des ganzen Körpers sind für das mittelalterliche Theater viel geeigneter. Und in ähnliche Richtung weist die Rücksichtnahme auf das Personal und die Unmöglichkeit, ihm die Darstellung seelischer Feinheiten zuzumuten. In der älteren Zeit, da die Darsteller vornehmlich Geistliche waren, konnte man eher derartige Intimitäten von ihnen erwarten: Spuren davon haben sich in den szenischen Vorschriften des alten Benediktbeurer Weihnachtsspiels erhalten. In den späteren Jahrhunderten nimmt dann das Interesse an der Erfassung des Seelischen stark zu, und zwar ist es, während die Wahrnehmungsbetonung und die Äußerung des Intellekts ganz im Hintergrunde bleiben, gemäß der starken Sentimentalität dieser Zeit durchaus das Gefühl — ganz besonders Unlust und Antipathie — und der stark gefühlsbetonte Willensakt des Bittens und Betens, zu deren Ausdruck die Vortragskunst neigt. Aber die Ausdrucksmittel, die den simpeln Darstellern des geistlichen Stadttheaters zur Verfügung stehen, sind für die Betätigung dieses psychologischen Interesses doch allzu gering. Nur in bezug

auf ein paar ganz einfache Seelenzustände kann die geistliche Regie von ihren Darstellern eine innere Erfüllung mit dem dominierenden Gefühl beanspruchen; im übrigen wird mit erlernbaren Gesten gearbeitet, die den betreffenden Seelenzustand anzudeuten haben — öfters auch, ohne daß entsprechende Worte dabei geredet werden.

Gerade hier aber tritt das dritte und wichtigste Grundelement mittelalterlicher Theaterkunst in sein entschiedenstes Recht: die Notwendigkeit, den religiösen Charakter des Ganzen doch in etwas zu wahren. Die Gebärdensprache durfte weder dem Naturalismus des sozialen Spiels ausgeliefert werden und die bürgerliche Alltagsgeste zugrunde legen, noch zugunsten des weithin Gesehenwerdens einer pathetischen, weit ausholenden Rhetorik weltlicher Art anheimfallen. Eher konnte man den Wirklichkeitswünschen des halb zuschauenden, halb mitspielenden Publikums in bezug auf die Ausgestaltung des Schauplatzes starke Zugeständnisse machen oder auch in bezug auf die eigentliche Aktion, die ja doch nur an einigen Stellen vor sich ging und dann immer von der Regie zu überwachen war; ja sogar in bezug auf den rein körperlichen Habitus: Schlafen, Krankheit, Tod, durfte man um so eher etwas Freiheit gewähren, als er verhältnismäßig selten in Betracht kam und als die biblische Grundlage des Spiels über den Hergang im einzelnen keine Anweisungen gab. Der rein seelische Gestus dagegen war über die gesamte Aufführung verbreitet, die biblischen Angaben über ihn waren Gegenstand dogmatischer Erklärungen und endlich: dieser religiöse Gestus war im Zusammenhang der gottesdienstlichen Handlung, der Liturgie, Gegenstand eines streng beobachteten, zeremoniellen Rituals. Sein Grundzug ist Sparsamkeit, Zurückhaltung, Abneigung gegen Neuerungen, und einen an der Liturgie und an den Evangelien orientierten Gebärdenstil durch den geistlichen Regisseur auf dem Theater durchführen zu lassen, empfahl sich um so mehr, als man dadurch gegenüber den weltlichen Gelüsten der bürgerlichen Darsteller das Heft fest in der Hand behielt und der ganzen Aufführung eine gewisse religiöse Ruhe und Weihe sicherte, wie sich ja denn in einigen Texten sogar noch Reste des alten lateinischen Gesanges aus dem liturgischen Oratorium bis aufs bunte geistliche Stadttheater gerettet haben. Von den wenigen Einzelheiten dieses biblisch-liturgischen Stils braucht nach den früher gebotenen Auseinandersetzungen nicht nochmals die Rede zu sein; nur auf die wichtige Unterscheidung zwischen labilen und stabilen Gesten mag hier noch einmal hingewiesen werden: die ersten, die minder prägnanten, werden ohne Gleichmäßigkeit an den verschiedensten Stellen verwendet, an denen der seelische Sinn es wünschenswert erscheinen läßt; die andern, sechs an der Zahl, die ganz charakteristischen und aus

dem Gewöhnlichen mehr herausfallenden, finden sich offenbar bei allen Aufführungen des Passionsdramas stabil an den entscheidenden Stellen der Peripetie des Christusspiels: beinahe nicht sowohl Leistungen der Schauspielkunst als Mittel der Inszenierung, um die Aufmerksamkeit des mehr schauenden als hörenden Publikums auf diese bedeutsamen Momente hinzulenken.

Diese durch eine lange Zeit völlig entwicklungslos festgehaltene karge Art einer religiös gebundenen Vortragsweise bezog sich freilich in aller Strenge offenbar nur auf die Personen, die unmittelbar aus der Bibel in das Spiel hineingerufen wurden, die eigentlichen Träger der heiligen Vorgänge. Die frei hinzuerfundenen Personen aber oder diejenigen, die wenigstens nicht in so großer Zahl von der Vorlage verlangt wurden: die Teufel einerseits, die Juden u. dgl. anderseits wurden gewiß nicht mit derartiger Energie an die sparsame, liturgisch stilisierte Gestensprache gehalten. Ihre Profanierung tat dem religiösen Ernst des Spielkerns keinen starken Eintrag; sie waren sowieso die stärkste Konzession an den sozialen Spieltrieb der Menge, mit den Gestalten des Fastnachtspiels nahe verwandt oder geradezu mit ihnen identisch, und so mochte denn auch ihre Darstellung der des nicht geistlichen Spiels sich nähern, vielleicht ins Groteske oder ins Alltagswirkliche übergehen. Wir wissen nichts davon, denn gerade wie für die Texte der Fastnachtspiele sind für die betreffenden Szenen der geistlichen Spieltexte kaum szenische Bemerkungen aufgewendet; aber wo einmal eine Spur sich findet, da weist sie durchaus in die bezeichnete Richtung: *imitando gestus Judei in omnibus* heißt es im Benediktbeurer Weihnachtsspiel sogar vom Archisynagogus. Selbst die in der eigentlichen Darstellung des Heiligen verschmähte Individualisierung scheint hier also vorhanden zu sein. Allerdings handelt es sich um jenes alte Spiel, in dem die Darstellung wohl wesentlich von Geistlichen übernommen war: da war man jedenfalls vor jenem Zuviel gesichert, das vor allen Dingen vermieden werden mußte.

Die gleiche Scheidung der gesamten Darsteller in zwei Hauptklassen finden wir auch auf einem Nebengebiet der Schauspielkunst: in der Fürsorge für das Kostüm. Ganz so scharf wie in bezug auf die Gebärdensprache scheint die geistliche Aufsicht hier freilich nicht geübt zu sein, aber der dadurch einreißenden Willkür trat man doch öfter mit dem Hinweis auf die Notwendigkeit entgegen, dem feierlichen Grundcharakter der Aufführung gebührende Rechnung zu tragen. Dabei wurde nun den unwichtigen Personen am meisten Freiheit gelassen, so daß hier das Alltagsgewand und wohl auch manche Fastnachtmummerei ungeniert sich eindrängten; umgekehrt wird besonders in bezug auf die Kleidung der heiligen Personen die Einhaltung einer stark stilisierenden Tradition ver-

langt, der sich auch fürstliche und allegorische Gestalten zu fügen haben. Zu dem wichtigsten Gesichtspunkt, der Fürsorge für den feierlichen Charakter der Hauptthergänge, kommen auch hier wie bei der Gebärdensprache speziell theatralische Umstände hinzu: für die Hauptdarsteller konnten unmöglich stets wieder neue Gewänder beschafft werden, sie vererbten sich von Geschlecht zu Geschlecht und gewannen auch auf solche Art jenes altertümliche, aus dem Alltäglichen ganz herausfallende Ansehen; die weite Entfernung der Spieler von den meisten Zuschauern mußte es wünschenswert machen, daß die Hauptpersonen wenigstens an der Kleidung auch von fern erkannt werden konnten, und auch das war nur durch eine strenge und konservative Stilisierung möglich. So ist Christus schon durch seine Tracht für jeden kenntlich; so gibt es für die Propheten einen bestimmten, ihnen eigentümlichen Kleiderschnitt; neben der Tracht werden hier wie im Fastnachtspiel auch symbolische Attribute zur Charakteristik benutzt.

Aber nicht bei der Scheidung in kontrollierte und unkontrollierte Personen setzt die innere Unruhe der spätmittelalterlichen Welt ein, um endlich auch in der Gebärdensprache jene biblisch-liturgische Strenge und Starrheit zu überwinden, nicht in der Weise also, daß der Grotesknaturalismus der Juden und Teufel auch auf die übrigen Personen übertragen worden wäre; die Revolution, die hier gegen Ende des 15. Jahrhunderts siegreich anhebt, kann ihren Triumph vielmehr nur erringen, indem man innerhalb der heiligen Welt selbst an einer Stelle nachgiebig zu werden beginnt. Diese Stelle sind die Szenen, in denen Maria um Christus klagt. Hier war die Pathetik der großen Geste, zumal die Leidgebärde der weitausgestreckten Arme und Hände seit dem 13. Jahrhundert in die lyrisch-epischen Darstellungen eingedrungen, und indem nun halb-kanonische Quellen für eine antiliturgische Gebärdensprache vorhanden sind, kann das ausgehende 15. Jahrhundert in seiner Sehnsucht nach neuem Pathos zunächst in den selbständigen Marienklagen theatralischen Charakters, dann auch in den entsprechenden Szenen des Passionsspiels die große Geste, besonders die weitausladende Bewegung der Arme existenzberechtigt machen. Damit aber ist die religiöse Gebundenheit, wenn auch nicht gelöst, so doch gelockert, und das Donaueschinger Passionsspiel ist ein charakteristisches Beispiel dafür, daß zu dem ängstlich gewahrten Alten nun auch Symptome der Gegenwart, ihrer Neigung für neues Pathos, ihrer Sentimentalität, ihrer Nervosität sich in der Gesamtaufführung hervorwagen können.

Immerhin: hier formt sich noch kein Neues, nur ein Zeichen der Auflösung haben wir vor uns, in der Theaterkultur geradeso wie auf den meisten Lebensgebieten in jener Zeit. Ein innerer Umschwung ist historische Notwendigkeit, aber die neuen Lebens-

kreise sind in Deutschland nicht stark genug, aus eigener Kraft die modernen Leistungen hervorzubringen. Die lange Periode, in der bei dem Mangel einer eigenwüchsigen dramatischen Dichtkunst die Niederkunst des Theaters allein am Regiment war, neigt sich zum Ende, und es beginnt die bis auf den heutigen Tag reichende neue Zeit, in der die feindlichen Gewalten Drama und Theater miteinander um die Vorherrschaft ringen: in dem einen Zeitraum hat nun das Dramatische, in dem andern das Theatralische die führende Stellung, und nur einmal: im Zeitalter Lessings und Schillers erleben, nein, ahnen wir in Deutschland eine jener Wunderstunden der Weltgeschichte, wie sie für Athen im Zeitalter des Sophokles, in England zur Zeit Shakespeares, in Frankreich zur Zeit Molières geschlagen haben: die klassische Vereinigung des Dramatischen mit dem Theatralischen zu harmonischen Gebilden für die Ewigkeit.

Die Signatur der Renaissancezeit muß jenem eben gekennzeichneten Turnus gemäß im wesentlichen antitheatralisch sein, das Theatralische darf nicht länger als Selbstzweck erscheinen, sondern muß sich zum Dienen verstehen. In dreifacher Hinsicht hat dieser Wandel in die Erscheinung zu treten. Der Schauplatz darf nicht länger die von allen Seiten vom Publikum umstandene, gewissermaßen aus ihr losgelöste, einen Teil seines Seins bildende Marktplatz- oder Stubenbühne sein, sondern muß als ein für sich bestehendes Etwas, als ein Bild erscheinen, dem das Publikum, nur noch locker mit ihm verbunden, gegenübersitzt. Die Ausstattung darf nicht mehr auf die reine Theaterfreude: das Vergnügen an der Nachbildung der Wirklichkeit, auf die Lust am Schauen berechnet werden, sondern muß sich auf das Einfachste beschränken lassen, damit alle Aufmerksamkeit des Publikums für die Aufnahme des dramatischen Kunstwerks in Anspruch genommen werden kann. Die Schauspielkunst endlich hat nicht mehr irgendwelchen rein theatralischen Grundsätzen: weder naturalistischen noch religiös-liturgischen nachzuleben, sondern soll in erster Reihe der Wortkunst des Dramas zum Siege verhelfen.

Das Drama muß zuvörderst da sein, damit die neue, vornehmlich für den Dienst des Dramatischen bestimmte Theaterkultur ihr Wesen entfalten kann. Hier aber tritt der reinen und geradlinigen Entfaltung der historischen Notwendigkeit jener tragische Zug im Wesen der Renaissancekultur entgegen, daß sie zwar im tiefsten Sinn zur Ausbildung des Dramatischen prädestiniert, aber infolge anderer innereigenster Lebenszüge an der wirklichen Schöpfung eines Dramas verhindert ist, bis dann zum grandiosesten Ersatz ganz zuletzt, als schon der Übergang in eine neue Form- und Bildungswelt sich vollzieht, der ungeheuerste dramatische Aufstieg erfolgt, den die Weltgeschichte kennt. Die eigentliche Werde- und Glanz-

zeit der Renaissancekultur ist, auch wenn wir den Blick von Deutschland ausdehnen auf die internationale Entwicklung, völlig arm an dramatischen Dichtungen, die durch den Zwang ihrer inneren Notwendigkeit die Welt hätten erobern können; wunderliche Umwege müssen gemacht werden, um auch nur zu Surrogaten dramatischer Poesie zu führen. Und noch wunderlicher sind infolgedessen die Wege, die die neue Theaterkultur zu gehen hat, um dem dunklen Drange zum Gehorsam gegen ein nur in der Tendenz, nicht in der Wirklichkeit vorhandenes Prinzip des Dramatischen folgen zu können, und es ist begreiflich, daß beträchtliche Reste der mittelalterlichen Theaterformen mit zäher Kraft sich gegen einen Gegner halten, der einem im Grunde noch ungeborenen Führer dient.

Das Bemühen um die Erschaffung einer neuen Bühnenform, die den Ausdruck einer dramatischen Dichtung, nicht den Schauplatz eines sozialen Spiels darstellt, kann höchstens an ein dramatisches Gebilde des sonst dramenlosen Mittelalters anknüpfen: an die vor 1400 ganz isoliert in Holland entstandenen *abele spelen*, die, ohne nach dem Cliché des geistlichen Theatertextes oder des bürgerlichen Fastnachtspiels zu arbeiten, ernste weltliche Stoffe in dramatischer Form behandeln. Diesen neuen Dramen scheint auch eine besondere Bühnenform entsprochen zu haben, von der wir kaum etwas Sicheres sagen können, die aber anscheinend eine stärkere Trennung von Publikum und Darstellung an die Stelle der üblichen Zusammengehörigkeit setzen will; jedenfalls scheint es erwiesen, daß der Mann, der hundert Jahre später das Wichtigste für die theoretische Vorbereitung der bedeutsamsten Renaissancebühnenform getan hat, der niederländisch-französische Humanist Jodocus Badius, auch Erinnerungen an solche heimatlichen Bühneneindrücke mit in sein Werk verwebt hat.

Das zweite dramaartige Gebilde, dessen Bühnenform für die Synthese des Neuen in Betracht kommt, ist nun schon eine Schöpfung der Renaissancezeit, aber es ist doch nur ein Surrogat für das im tiefsten ersehnte Drama, denn es verzichtet auf das für das Drama entscheidende Material, auf das gesprochene Wort. Es ist die Pantomime der burgundisch-französischen Hofsphäre und ihre Erstarrung, das lebende Bild, das bei den Fürsteneinzügen des ausgehenden 15. und beginnenden 16. Jahrhunderts allbeliebt ist, zu dessen Vorführung sich die Rederijkers als Vertreter der Literatur und die Lukasgilden als Vertreter der bildenden Kunst vereinen. Auch hier ist der Zug zu einer grundlegenden Veränderung der Vorführungsform gegenüber dem Mittelalter unverkennbar, sobald wir dessen entsprechende Gebilde: die lebenden Bilder der Fronleichnamsprozessionen mit diesen Renaissanceschöpfungen vergleichen. Jene werden auf Wagen gefahren und wie das Passionsspiel von allen Seiten angesehen, sie sind wie dieses gewissermaßen eine Leistung

des Publikums; diese dagegen werden als Werke einer individuellen Künstlerschaft vor das Publikum hingestellt, der Vorhang, der das Bild zunächst bedeckt, wird gewissermaßen von der Seele des einen schaffenden Meisters fortgezogen, so daß die Beschauer nun in eine ihnen eigentlich fremde Welt hineinschauen. Von der Art dieser neuen Bühnenform vermögen wir uns durch zeitgenössische Illustrationen, zumal durch die Wiedergabe der Bilder vom Brüsseler Einzug des Jahres 1496 bis in die technischen Einzelheiten des Gerüstbaues eine greifbare Vorstellung zu machen.

Aber das Erbe des Mittelalters und die Eigenkraft der Renaissancemenschen reicht, wie auf so vielen Gebieten, so auch hier nicht aus, wo es gilt, zum neuen Drama und seiner Bühnenform zu kommen, und wie gewöhnlich muß der Humanismus ergänzend eintreten. Dem Mangel an moderner dramatischer Poesie muß zunächst die Wiederbelebung der dramatischen Literatur der Römer abhelfen; von der inneren Bedeutung des Mißgriffs, den man tat, indem man auf solche Art sich um Werke bemühte, die im Grunde nie ein eigentlich dramatisches Leben besessen hatten, kann hier nicht die Rede sein. Man kann auch nicht sagen, daß die Frührenaissance dem eigentlichen Problem, der Erfassung des theatralischen Wesens der römischen Dramatiker, sehr energisch sich zugewandt habe; die richtige Fragestellung wurde ja auch dadurch sehr erschwert, daß es sich um ein völlig anderes theatralisches Sein handelte als um das, das dem mittelalterlichen Menschen geläufig war, und daß man daher auf die Möglichkeit einer Identifikation, geschweige denn einer Differenzierung zunächst gar nicht kommen konnte. Mehr als ein Jahrhundert lang betrachtete man Seneca, Plautus und Terenz wesentlich als Gegenstand der Lektüre, im Grunde immer noch, wie es das eigentliche Mittelalter getan, als eine Art epischer Dichtungen, und die Szenenbilder, die im Anfang des 15. Jahrhunderts die Miniaturen des französischen „Térence des Ducs“, in seinem Ausgang die Holzschnitte der Ulmer, Basler, Straßburger Terenzausgaben enthalten, machen gar keinen Versuch, eine Bühnenform vorzuführen, sondern gleichen völlig den Illustrationen zu epischen Werken. Daneben zeigt sich aber gerade gelegentlich solcher Illustrationsarbeiten ein Bemühen um ein Verständnis für die Theatereinrichtung des Altertums; es kümmert sich nicht um die überlieferten Dramen und die Möglichkeit ihrer Inszenierung, sondern hält sich an die überkommenen Notizen über die Anlage der Szene und dessen, was zu ihr gehört. Je mehr die Altertumswissenschaft fortschreitet, um so mehr gelingt es, an Stelle der trüben Berichte des Mittelalters die reineren Quellen der alten Zeit selbst fließen zu lassen. Ein vollkommenes Verständnis aber und die Möglichkeit der zeichnerischen Vorführung einer neuen Bühnenform, die für die Praxis der modernen Bühnenkultur Bedeutung gewinnen kann,

wird dadurch lange hintangehalten, daß nun allmählich die Identifikation des Antik-Theatralischen und des Mittelalterlich-Theatralischen sich einzustellen beginnt und daß die ersten Aufführungen des Plautus und des Terenz, wie sie in den achtziger und neunziger Jahren des 15. Jahrhunderts in Italien stattfanden, sich offenbar wesentlich noch mittelalterlicher Bühnenformen bedienten. So sind es denn wunderliche Unmöglichkeitsformen, die die vorher genannten Illustrationswerke zeigen, wo sie die antike Theateranlage vorzuführen sich bemühen, — die wunderlichste die Anordnung des senecaischen „Hercules furens", die noch dem 14. Jahrhundert angehört; und wo man ihnen, wie den Titelbildern des „Térence des Ducs" und des Baseler, namentlich aber den Vollbildern des Straßburger Terenz von 1496 irgendwelche theatralischen Wirklichkeitselemente entnehmen kann, da handelt es sich nicht um Dinge der antik-modernen, sondern um Formen der mittelalterlichen Theaterkultur.

Der entscheidende Schritt aber gelingt dem schon genannten Humanisten Jodocus Badius aus Flandern und dem ihm verbündeten niederländischen Künstler, die 1493 zu Lyon einen illustrierten Terenz erscheinen lassen. Badius ist auf der einen Seite in der philologischen Erklärung der antiken Berichte über das Theater weiter als einer der andern Gelehrten, die sich an jenes Problem wagten; er zieht anderseits zur Verlebendigung der bloßen Archäologie ebenfalls lebendiges Theater heran; aber er muß einen tiefen Blick in die absolute Wesensverschiedenheit der antik-modernen und der mittelalterlichen Theaterkultur getan haben: denn er verschmäht jene sonst immer noch sich herandrängenden Formen des sozialen Theaters vollständig und hält sich, ohne daß wir die Einzelheiten nachzuprüfen vermöchten, an jene Gebilde, die dem individuellen Drama dienen: an die Bühne der *abele spelen* und der lebenden Bilder. Und so ist zwar sein Zuschauerraum noch einigermaßen seltsam angelegt, aber das Entscheidende ist doch da: sein Publikum sitzt vor dem geschlossenen Vorhang, und seine Szenenbilder sind zum erstenmal wirkliche Bühnendarstellungen, nicht mehr Illustrationen zu Erzählungen. An die zahlreichen italienischen Nachbildungen dieser Lyoner Holzschnitte kann sich dann die Praxis der Theaterkunst nachahmend halten, und so sind die Plautus- und Terenzaufführungen, die man im beginnenden sechzehnten Jahrhundert in Italien veranstaltet, nun nicht mehr mittelalterlichen, sondern modernen Charakters. Und von hier aus erobert sich die Dramabühne die Welt und spielt bald auch in Deutschland neben dem alten Theaterschauplatz eine bedeutsame Rolle. Ob freilich das Podium, das uns die Holzschnitte zu Gengenbachs „Zehn Altern" zeigen, auch schon in diese neue Reihe gehört, läßt sich schwerlich ausmachen.

Die gleiche Entwicklung bringt nun auch der Wandel der Aus-

stattung. Ohne bis zu der völligen Orientierungslosigkeit des Fastnachtspielschauplatzes gehen zu dürfen, muß die Renaissancebühne auf die verwirrende Buntheit der mittelalterlichen Bühnenanlage verzichten und eine Einrichtung herbeiführen, die, das Auge nicht eigentlich beschäftigend und auf Sonderwege lockend, alle Aufmerksamkeit auf den geistigen Inhalt des Dargebotenen und auf seinen entscheidenden Ausdruck, das Wort, lenkt. Die Vermeidung aller naturalistischen Nachbildung der lokalen Elemente und ihrer Stoffe ist die wichtigste Aufgabe, und dazu die Verhüllung aller nicht sprechend oder doch stumm handelnd an der jeweils vorgeführten Szene beteiligten Personen: das mittelalterliche Theater hatte auch sie in jedem Moment der Aufführung zum Schaden der Aufmerksamkeit für den Gang der Handlung dem Publikum zur Schau gestellt. Unauffällige und sinnvolle Stellen für ihr Auftreten und Abgehen müssen als etwas im Grunde völlig Neues geschaffen werden, und die diese Stellen verhüllenden Vorhänge bieten zugleich das unnaturalistische Material, das überhaupt für die Ausstattung der neuen, wesentlich dienenden Bühne in Betracht kommen darf. Schon für die Darstellung der *abele spelen* scheinen sie verwendet worden zu sein; auf den lebenden Bildern treten sie so stark hervor, daß die Gesamtvorführung mitunter etwas Teppichartiges erhält, — daneben freilich zeigt sich hier, wo es nicht gilt, dem dramatischen Worte zu dienen, und wo die Vertreter der bildenden Künste mit am Werke sind, die Tendenz zu einer Malerisches und Plastisches vereinigenden Panoramakunst, die auf eine viel fernere Zukunft der Theaterkultur vorausweist. Den entscheidenden Weg zur orientierenden Einfachheit der Bühnenausstattung findet wieder Jodocus Badius, indem er zu den Anregungen der lebendigen Darstellungen in Flandern wiederum archäologische Notizen über die antike Bühne und nun wohl auch Andeutungen der vom Altertum her bis in die ottonische Renaissance vererbten Terenzillustrationen heranholt. Die „Häuser" der einzelnen Hauptpersonen bilden in einer auf den von uns wiedergegebenen Holzschnitten sofort verständlichen Art den Hintergrund der Bühne, bestehen aber völlig unnaturalistisch nur aus „Schwimmbadezellen", die durch je einen Vorhang verhüllt sind. Die dekorative Gesamtanlage des Hintergrundes sorgt für einen dem Auge wohlgefälligen, aber es nicht zu stark beschäftigenden Anblick; der Hauptvorzug bleibt, daß das Publikum durch die Stelle, die die Personen zum Betreten und Verlassen der Bühne benutzen, sofort zur richtigen Identifikation gebracht und dadurch in der leichteren Erfassung des dramatischen Dichtwerks unterstützt wird. Als dann durch Vermittlung jener italienischen Nachahmungen die Terenzbühne des Badius die Grundlage der ersten Renaissancebühnenform wird, da wird der Grundsatz, mit den einfachsten Mitteln zu arbeiten und in erster Reihe das Publikum über

die Richtung des Auftretens und Abgehens der Personen zwingend zu orientieren, alles übrige Lokale aber der diskreten Bereitwilligkeit seiner Phantasie zu überlassen, noch weiter durchgeführt, indem zu jenen Portierenhäusern des Hintergrundes rechts und links noch eine „Via ad forum" hinzukommt. Von Italien wird diese Bühnenausstattung mit den „Szenen", d. h. den vorhangartigen Häusern für die wichtigsten Personen, offenbar auch der deutschen Schulbühne übermittelt; an Requisiten ist daneben wohl nur das Unentbehrlichste verwendet worden, — nur auf den lebenden Bildern spielen sie begreiflicherweise eine größere Rolle.

Minder charakteristisch scheint die Entwicklung des ja auch zur Ausstattung gehörigen Theaterkostüms zu sein: um ein so scharfes Gegeneinander von Alt und Neu, von Theatralisch und Antitheatralisch wird es sich hier kaum handeln; allerdings sind die vorangegangenen Untersuchungen gerade in bezug auf die Kostüme fast durchweg so sehr in der Hypothese oder sogar noch vor der Hypothese stecken geblieben, daß es schwer möglich ist, die Ergebnisse zu ein paar allgemeinen Sätzen zusammenzuballen. Immerhin scheint es, daß die auf der mittelalterlichen Bühne beliebte Charakteristik durch das Attribut, das auch noch bei der Aufführung von Gengenbachs „Zehn Altern" in bedeutsamster Art verwendet wird, in der Theaterkultur der neuen Welt zurücktritt; ferner findet sich die mittelalterliche Scheidung in zwei Arten von Kostümen: die der Nebenpersonen, die wesentlich das Alltagsgewand tragen, und die der heiligen Hauptgestalten, für die offenbar eine stilisierte Tracht, z. B. ein besonderer *habitus prophetalis* vorhanden ist, auf dem neuen Schauplatz nicht mehr. Aber das ist ja die beinahe notwendige Folge des Wandels der dramatisch-theatralischen Gegenstände; wo die neue Bühne noch einige der alten Gestalten des geistlichen Spiels, wie etwa die Engel und die Teufel, weiter verwendet, da hat man gewiß die alte Art der Stilisierung in der Hauptsache beibehalten. Gleich aber bleibt sich besonders eine gewisse Buntscheckigkeit in der Gesamtheit der bei den Aufführungen verwendeten Kostüme: ein Nebeneinander von Modern und Unmodern, das sicherlich vor allem auf die zu allen Zeiten unentbehrliche Einrichtung einer nur allmählich ihre Bestände erneuernden Theatergarderobe zurückzuführen ist, und ein Eindringen von allerhand zunächst nicht theatralischen Mummereien: ja, in der festesfrohen Zeit der Renaissance nehmen solche Elemente offenbar sogar noch mehr überhand, und so scheint in dieser Hinsicht der neue Schauplatz wirklich mehr Schauplatz gewesen zu sein, als es eigentlich in der Tendenz der neuen Theaterkultur lag. Anderseits meint man auf den Terenzszenen des Badius das Bestreben zu erkennen, die neuesten Auswüchse der Mode bei der Kostümierung der Personen zu vermeiden.

um so nicht gar zu sehr die Aufmerksamkeit der Zuschauer von den inneren Hergängen und dem gesprochenen Wort abzulenken.

Die geringste Ausbeute endlich bietet unser Material für die Veränderung der Schauspielkunst in der eigentlichen Werdezeit der neuen Theaterkultur: über den Vortrag der *abele spelen* läßt sich nichts sagen, und die lebenden Bilder kommen ja in bezug auf Schauspielkunst überhaupt nicht in Frage. Immerhin scheint sich bei einem Vergleich des Lyoner Terenz und der „Zehn Alter" des Pamphilus Gengenbach zu ergeben, daß am Ende des 15. und im Beginn des 16. Jahrhunderts jene große Geste der Arme, die die strenge mittelalterliche Theaterkunst durchaus verschmäht hatte und die zuletzt an einzelnen Stellen eingedrungen war, ohne doch innerhalb des geistlichen Dramas mehr als eine Auflösung des alten Zurückhaltungsstils herbeizuführen, nun geradezu zum Hauptelement eines neuen Stils geworden ist, von dem wir freilich nicht sagen können, wie weit er im einzelnen wirklich ausgebildet worden ist. Die Tendenz aber ist jedenfalls Einfachheit, Antinaturalismus und starkes Pathos, diese neue Kunst hat wesentlich deklamatorischen Charakter: so ist sie durchaus willig, dem ersehnten neuen Drama zu dienen, als dessen Wesensnotwendigkeit gewiß ein stark pathetischer Stil empfunden wurde.

Solche Blütenträume sind nicht gereift oder doch erst viel später und dann in andern Formen, als sie jenen gelehrten Träumern der Werdezeit vor der Seele schwebten. Die Zeit aber, in der man sich mit Surrogaten für ein eigenes Drama begnügt, geht vorüber, und um die Mitte des 16. Jahrhunderts herrscht auch in Deutschland eine sehr rege dramatische Schriftstellerei. So fragen wir zuletzt nach der Theaterkultur, die sich in der Zeit der Hochrenaissance bei uns herausgebildet hat, insofern die schärfere Beleuchtung der vorangegangenen Untersuchungen neue Züge erkennen läßt.

Nur dramatische Schriftstellerei, nicht dramatische Dichtung ist vorhanden, und so ist es kein Wunder, daß die Theaterkultur noch keineswegs überall willig ist, dem Drama sich unterzuordnen. Von seltsamen Mischungen zwischen Alt und Neu abgesehen, wie sie das ganze Jahrhundert hindurch anzutreffen sind, sind es drei Stätten theatralischer Reinkultur, die wir auseinanderzuhalten haben: die Fortsetzung der mittelalterlichen Bühne, ferner die vor allem den Zusammenhang mit der Antike betonende Kunst des Schultheaters und endlich die bürgerliche Sphäre, in der man der neuen Art jener gelehrten Welt sich anzupassen, aber anderseits die Bedürfnisse des eigenen Lebens nicht ganz aufzugeben geneigt ist.

Die Weiterexistenz des mittelalterlichen Theaters beschränkt sich keineswegs auf jene südlichen Gegenden, in denen die

katholische Kirche auch während der siegreichsten Vorstöße der Reformation ihre Macht uneingeschränkt erhält und wo infolgedessen auch jenes geistliche Stadttheater ruhig, ja z. T. mit gesteigerter Gewalt weiter lebt: Tirol und einen Teil der Schweiz. Auch an andern Stellen, so besonders in den protestantischen Gebieten der Schweiz, wo man im Bann der neuen Ideen die Gegenstände der alten Spiele nicht mehr auf dem Theater sehen will, sondern indifferente, ja geradezu antikatholische Stoffe behandelt, bleibt man doch der alten Bühnenkultur untertan, ja, erhält sie wohl geflissentlich aufrecht, um den Gegner mit den eigenen Waffen zu schlagen. Wieweit dabei etwa doch in bezug auf irgendwelche Punkte in der Anlage der Bühne, in der Schauspielkunst, in der Ausstattung dem Modernen Konzessionen gemacht wurden, dafür gibt unser Material leider wenig her, und auch auf die alte Welt, die sich hier erhalten hat, fällt im ganzen kein Licht, wenn wir absehen von der Darstellung des Höllenrachens, in der die alte, die Schaulust befriedigende Phantastik mit einer modernen bretternen Einfachheit sich paart. Nur hinsichtlich der Kostüme erhalten wir durch die Schweizer Illustrationen aus den vierziger Jahren ein etwas reicheres Bild, und es deckt sich entschieden mit dem, was wir für die Periode des ausgehenden Mittelalters in freilich viel unsichereren Umrissen gesehen haben. Für die Personen, die auch im alten neutestamentlichen Spiel aufgetreten sind, gibt es offenbar ein bestimmtes, stilisiertes Kostüm: für die Propheten nicht nur, sondern auch für die Apostel; das andeutende Attribut erscheint wiederum: die Königskrone z. B. bei Titus und Vespasianus, obschon im Drama ihre Herrscherwürde völlig vernachlässigt ist, und die Stola zur Kennzeichnung der gesamten geistlichen Tracht. Besonders handgreiflich sehen wir die Engel, die Teufel und die Herolde vor uns, und auch ihre Ausstattung werden wir im Prinzip mit der mittelalterlichen identifizieren dürfen, obschon die Hypertrophie in der Verwendung der Fratzen am Körper der Teufel vielleicht erst eine Ausschreitung der spätesten Zeit ist und die besonderen Formen in der phantastischen Ausgestaltung der Heroldstracht gewiß erst dem 16. Jahrhundert angehören. Daß der Herold das Wappen des Dramatikers auf dem Schilde trägt, ist vielleicht ein leises Zugeständnis an die neue Zeit, und die Rolle, die der Verfasser als Regisseur und Souffleur während der Aufführung auf der Bühne zu spielen scheint, weist möglicherweise ebenfalls in diese Richtung.

Die entgegengesetzte Tendenz: der früheren Theaterkultur so wenig Zugeständnisse wie möglich zu machen, herrscht auf dem Schultheater. Von der Bühnenform und der Ausstattung, mit der hier gearbeitet wird, ist in den Untersuchungen dieses Buches nicht die Rede gewesen; wir halten hier nur die Hauptsache fest: daß das deutsche Schultheater die Einrichtung jener französisch-

italienischen Terenzbühne übernimmt. Wohl aber hat sich in bezug auf die hier angewendete Darstellungskunst Neues ergeben, und der Sinn des ihr zugrunde liegenden Gedankens ist ohne Frage der: Opposition zu machen gegen alles, was mit dem bisherigen Theater in Verbindung stehen kann, und darum auch in der Schauspielkunst nur die Formen anzuwenden, die man für antik hält. In bestimmten Teilen der antiken Rhetorik, der *actio* und der *pronunciatio*, glaubt man die Grundsätze wiederzufinden, die in der römischen Schauspielkunst maßgebend gewesen sind. So wird nur in geringem Maße ein Vortrag und ein körperlicher Ausdruck aus dem Gefühl heraus gewünscht; das Wesentliche ist die Aufstellung einer Reihe von Affekten und Leidenschaften und einer andern Reihe von Ausdrucksbewegungen, die ihnen zukommen. Diese Ausdrucksbewegungen aber gehören in überwiegender Zahl der Gesichtsmimik an, die in der bisherigen Theaterkunst nur eine geringe Rolle gespielt hatte, und lassen die große Geste der Arme und Hände fast ganz beiseite, die in der Darstellungsart der Frührenaissance gerade das Wesentliche gewesen war. Mit diesem Mühen um echteste Theaterkultur aber führt das Schultheater im Grunde schon wieder aus ihr heraus: es bringt ein Fremdelement hinein: das pädagogische Prinzip, und es verfehlt seine eigentliche Aufgabe, durch die Bühnenkunst nur dem Drama zu dienen. Denn für das antike Lustspiel der Terenz und Plautus mag diese rhetorische Vortragskunst sich geeignet haben: da ist die psychologisierende Gesichtsmimik und die antipathetische Fesselung der Armgesten recht gut am Platze; aber die neue dramatische Schriftstellerei, die für die Schulbühne vor allem in Betracht kommt, hat nur ausnahmsweise einen psychologischen Zug, strebt vielmehr im ganzen durchaus dem Pathos zu, und so kommen Drama und Theaterkunst hier doch nicht recht zusammen.

In gewissem Sinne ist jener pädagogische Einschlag auch an der dritten Stelle der deutschen Theaterkultur des 16. Jahrhunderts, auf der Bühne des bürgerlichen Dramas vorhanden. Ihre interessanteste Stätte, das Theater der Meistersinger von Nürnberg, überschauen wir nach den Untersuchungen des vorliegenden Buches bis in alle Einzelheiten so deutlich wie keine andere Leistung des älteren deutschen Theaters; auch hier aber müssen wir uns mit einer historischen Einordnung der Hauptsachen begnügen, um den Rahmen dieser Skizze nicht zu sprengen.

Es ist der Sinn der Lebensarbeit Hans Sachsens gewesen, neben der Erhaltung der noch lebenskräftigen Elemente der mittelalterlichen Kultur und neben der Berücksichtigung der einfachen Instinkte des städtischen Publikums, so gut es ging, eine demokratische Rezeption des Humanismus zu betreiben, und wie wir nach anders gearteten Anfängen einen gewissen Zusammenhang

mit dem Modernen in seinen dramatischen Werken finden, so hat er auch als Regisseur der Nürnberger Meistersingeraufführungen vor allem nach einer Übereinstimmung mit den Grundtendenzen der neuen Theaterkultur gestrebt. Die Bühnenform dieser Aufführungen, die seit 1550 besonders in der Marthakirche stattfanden, stimmt insofern mit denen der Renaissancebühne überein, als der Chorraum zum Schauplatz gewählt wird und als infolgedessen für das ernste Drama so gut wie für das Fastnachtspiel das Publikum nicht mehr die Aufführung wie einen Teil seiner selbst in seiner Mitte hat, sondern der Darstellung als einer außerhalb seiner eigenen Existenz in die Erscheinung tretenden Leistung gegenübersitzt. Anderseits haben wir es doch nicht mit der radikalen Trennung von Publikum und Bühne zu tun, wie wir sie etwa auf dem Theater des Jodocus Badius vor uns sehen. Nicht nur fehlt der trennende Vorhang, sondern das Podium, auf dem gespielt wird, ragt bis in das Schiff der Kirche hinein, in dem die Zuschauer sitzen, und Stufen führen von dort in den Zuschauerraum hinunter. Ja, noch deutlicher kommt es zum Ausdruck, daß auf diesem bürgerlichen Theater das Publikum doch einen gewissen Anteil an der Leistung der Bühne besitzt: auf dieser Brücke, die räumlich zwischen ihm und dem Schauplatz des Dramas geschlagen ist, steht eine Gestalt, die in die Handlung einzugreifen berufen ist, die aber anderseits als eine Gestalt des wirklichen Lebens mit dem Publikum in eine rein theatralische Berührung tritt: der Herold, als ein Symptom dafür, daß hier neben der Betonung der Vorrechte des Dramas auch den älteren Instinkten noch ein leises Recht zugestanden wird.

Auch die Ausstattung der Bühne Hans Sachsens strebt im ganzen sichtlich dem Modernen zu. Nachdem er in seiner Frühzeit den Schauplatz offenbar noch in der mittelalterlichen Art angeordnet hat, ringt er in den vierziger Jahren, in denen seine theatralische Tätigkeit einen neuen Aufschwung nimmt, entschieden nach engstem Anschluß an die Einrichtung der Schulbühne: jede der Hauptpersonen hat ihr besonderes Haus. Als dann aber 1550 die Hauptzeit der Meistersingerbühne einsetzt, da muß die Inszenierung etwas verändert werden: die größere Zahl der Personen, die viele der neuen Hans Sachsischen Dramen verlangen, und die beschränkten Raumverhältnisse der Marthakirche gestatten die Gliederung der Hinterwand nicht mehr. Die neue Einrichtung aber gibt mit den letzten Andeutungen der „Häuser" zugleich den letzten Rest der Erinnerung an die mittelalterliche Bühnenanlage auf und strebt dem modernen Grundsatz der Vereinfachung unter stärkster Inanspruchnahme der Phantasie des Publikums mit noch größerer Energie zu. Die Bühne kann nun bald diesen, bald jenen Schauplatz bedeuten, ohne daß dem Auge des Zuschauers dafür

irgendein Anhalt geboten würde; wo es sich nicht um Innenräume handelt, lenkt des Dramatikers Wort mit leisem Wink die Einbildungskraft in die rechten Wege. Festgehalten wird mit großer Entschiedenheit nur eines: die Korrektheit der Richtung, aus der die Personen auftreten und in die sie sich beim Abgehen wenden; hier verstand die Aufmerksamkeit des Publikums gewiß keinen Spaß: war es doch durch die jahrhundertelange Übung der mittelalterlichen Aufführung dazu erzogen worden, gerade in der Beachtung der Richtung, in der die Hauptpersonen auf dem Schauplatz sich bewegten, den Fortschritt der Handlung zu verfolgen. Und nicht zufrieden damit, den Auftritt aus dem Innern des Hauses — aus dem Mittelspalt des die Bühne abschließenden Vorhangs — und das Kommen aus der Fremde — von der rechten Seite jener aus dem Schiff zur Bühne emporführenden Treppe — so auseinanderzuhalten, daß z. B. Boten und feindliche Heere stets von vorn kommen, schafft der Regisseur sich durch eine höchst geschickte Benutzung der Sakristei noch einen dritten Aufgang, der sogar eine dekorationsartige Besonderheit besitzt: er wird durch die vom Chorraum in die Sakristei führende Tür gebildet, die nur zum kleinsten Teil über das Bühnenpodium herausragt und sich dadurch ungemein dafür eignet, als Höhle, als Gefängnis, als Flußbett usw. verwendet zu werden; man mag es oben nachlesen, wie wirksam der Regisseur es durch Verwendung dieser Auftrittsorte versteht, dem dramatischen Leben der vorgeführten Dichtungen zu dienen. Auch die sonst auf dem Schauplatz vorhandenen Dinge: der Chorstuhl, die Kanzel werden in ähnlichem Sinne benutzt; niemals aber erhalten sie eine dekorative Ausschmückung, eine rein theatralische Ablenkung des Publikums kann also nicht erfolgen. Wenn die Handlung verlangt, daß jemand über einen Graben springt, stellt ein Kreidestrich diesen vor. Anderseits aber sorgt die Regie dafür, daß die Phantasie des Publikums, der soviel im Interesse des Dramas zugemutet wird, umgekehrt in dem gleichen Interesse auch nicht aus der mit suggestiven Mitteln des Wortes erreichten Illusion gerissen wird: keine Theaterdiener erscheinen, um Requisiten fortzuschaffen, die nicht mehr auf der Bühne bleiben dürfen, ebensowenig wie die vielen Toten des Hans Sachsischen Dramas auf solche Art oder gar dadurch, daß sie sich erheben und davonschleichen, vom Schauplatz verschwinden dürfen, — stets ist dafür gesorgt, daß solche Dienste, ohne daß es zu sehr stört, durch Personen des Stückes, öfters durch besonders dafür eingeführte Statisten entfernt werden. Das Requisit, das im Gegensatz zur Dekoration stets in unmittelbarer Verbindung mit den Trägern des Dramas, den Menschen, steht, durch die Phantasie zu erschaffen, mutet Hans Sachs seinen Zuschauern nicht zu; das was wirklich für die Handlung nötig ist, aber eben auch nur das, wird aus der

Wirklichkeit auf den Schauplatz geholt oder mit einfacher Handwerkskunst direkt für die Aufführung geschaffen; die Verwendung gar zu absonderlicher Dinge aber wird dabei, soweit es irgend geht, vermieden. Nur einmal, gegen Ende der Blütezeit, kann die Meistersingerbühne der Versuchung nicht widerstehen, ein Mittelding zwischen Dekorationsstück und Requisit, nämlich ein Schiff zu schaffen; und alsbald steckt auch der Theaterteufel seine Krallen aus, um die Folgen dieser Entgleisung auszubeuten: dieses Schaustück spielt dann in der Folgezeit eine stärkere Rolle, als es für den reinen Dienst am Drama wünschenswert gewesen wäre. Das Kostüm endlich, bei dem wir in der eigentlichen Reinkultur des Modernen nichts grundsätzlich Neues getroffen hatten, weist auch auf der Meistersingerbühne mehr auf die mittelalterliche Art zurück. Reste der Unterscheidung zwischen typischen Personen und Nebenfiguren finden sich immer noch; auch die Verwendung des Klagekleides weist auf eine gewisse Stilisierung. Ganz der alten Weise entsprechend ist besonders die starke Benutzung des Attributs zur Charakteristik: da, wo die Personen im übrigen ihr Alltagsgewand tragen. Eine entschiedene Fürsorge zeigt sich für die Praxis des Kostümwesens: für die Ermöglichung des Umkleidens, für die Unterkleidung wird gesorgt; aber an eine rein theatralische Wirkung der Kostüme auf das Auge der Zuschauer wird höchstens nach der Seite der Farbe gedacht. Nur zuletzt, in der gleichen Zeit, als in dem Requisitenmagazin jenes Schiff eine zu große Wichtigkeit erhält, zeigt sich auch unter den Kostümen eines, das auf die bloße Schaulust spekuliert: ein Drachengewand, und die rein theatralische Vorführung ist auch hier, wo doch der beste Wille zur künstlerischen Unterordnung des Nurtheatralischen herrscht, so stark, daß offenbar in der nächsten Zeit von diesem Schaustück die Wahl der dramatischen Stücke oder doch die Ausgestaltung einiger Szenen beeinflußt wird. Ein deutliches Symptom wiederum, daß die Macht des Theaters nicht gebrochen ist, sondern sich nur freiwillig eine Zeitlang gebeugt hat.

Solche Unterwerfung unter die Macht des Dramas spüren wir endlich auch in der Darstellungskunst der Meistersingerbühne: sie ruht nirgends in sich selbst oder in dem eigentlichen Bereich des Gesamttheaters, ist — wenigstens bei der Aufführung des großen Dramas — streng antinaturalistisch und von der liturgisch-religiösen Art der mittelalterlichen Darstellung durchaus entfernt. Jener herausfallende Zug, den wir in der Kunst des Schultheaters fanden: das pädagogische Element fehlt, wie schon angedeutet, auch hier nicht: die Kunst ist so eingerichtet, daß sie gelernt werden kann; aber dieses Lernen erfolgt hier nicht im Dienste einer Aufgabe, die im Grunde noch über der Aufführung eines Dramas steht, sondern erschöpft sich in dem Bestreben, bei den bescheidensten

Kräften die Darstellung einer dramatischen Dichtung zustande zu bringen. Eine starke Stilisierung tritt uns infolgedessen überall entgegen, eine gewisse pathetische Feierlichkeit, wie sie das neue Drama auch so gern zum Ausdruck bringen möchte. So schon in der eigentlichen Aktion, z. B. in der Vorführung von Schlachten, die statt einer blinden Drauflosholzerei als eine Art Nachbildung der städtischen Turniere gegeben werden und in denen der Kämpfer gern in einer pathetischen Pose gezeigt wird; auch die Darstellung körperlicher Hergänge: des Schlafes, der Krankheit, des Todes wird mit der entschiedensten Abwendung von aller Naturnachahmung nur in wenigen, einfachen, großzügigen Bewegungen symbolisiert. In der Darstellung des Seelischen endlich kommt es noch nirgends darauf an, die einzelnen Gestalten mit individuellem Leben zu erfüllen: das ginge durchaus über die Kräfte der Mitwirkenden, das ist ferner ein Ziel, das die Schauspielkunst sich erst stecken kann, nachdem sie sich aus einer gelegentlich geübten Dilettantenleistung in eine auf sich selbst gestellte Berufskunst gewandelt hat, das ist endlich ein Ideal, das dem tiefsten Sinne der Renaissancetheaterkultur durchaus zuwider ist, weil dabei die Gefahr vorliegt, daß der Darsteller um der Herausarbeitung der Individualität willen die Grenzen seiner dramatischen Dienstleistung überschreitet. Die Schauspielkunst der Renaissancetheaterkultur muß reine Vortragskunst sein. Am sichersten aber wird dieses Ziel erreicht, wenn es „Regeln für Schauspieler" gibt, wenn die Zahl der Fälle, in denen er sich selbst auf suggestivem Wege mit dem darzustellenden Gefühl füllt und dann unwillkürlich den entsprechenden Körperausdruck schafft, beschränkt bleibt. So ist es auch auf der Meistersingerbühne, mit um so größerem Recht, als den guten „Meistern" jene autosuggestive Kraft gewiß nicht in hohem Grade zur Verfügung stand; hier wie schon auf dem mittelalterlichen Stadttheater und wie auf dem Podium der Schulaufführungen wird aus der schauspielerischen Not eine theatralische Tugend gemacht. Wie auf der Schulbühne haben die Darsteller vielmehr in der Hauptsache nach einem System von Einzelvorschriften zu arbeiten. Nur ist es bei weitem nicht so eingehend wie das, an das die Schüler sich zu halten haben, und vor allem: es wendet sich nicht ab von jenem Zuge zur großen Geste, den wir um die Wende des 15. zum 16. Jahrhundert getroffen hatten, sondern macht ihn mit der innerlichsten Freude mit. Wenn wir bei der Betrachtung jener Zeit zweifeln konnten, ob sie es wirklich schon zu einer Stilisierung der neuen Tendenz gebracht hat — jetzt ist diese Stilisierung durchaus vorhanden.

So fehlt denn hier die Gesichtsmimik, die in der Kunst der Schulbühne besonders gern verwendet wird, ganz und gar, und neben dem Kniefall ist es in allererster Reihe die große Bewegung

der Arme und der Hände, durch die hier das gesprochene Wort unterstützt wird. Im Zentrum der so den Darstellern einstudierten Gesten steht eine ganze Bewegungsskala, die gelegentlich in ihrer steigernden Folge, gewöhnlich aber je nach der Situation in ihren einzelnen Elementen benutzt wird: Händezusammenlegen, Händeaufheben, Händewinden, Händezusammenschlagen, Armeaufheben, Händeüberdemkopfzusammenschlagen. Alles andere tritt daneben zurück; ein paar Reste der religiös-liturgischen Bewegung zeigen sich im biblischen Drama, gewöhnlich aber wird einfach das auswendig gelernte Wort vorgetragen, auch ohne besondere Nüancierung der Stimme, die auch zum Schreien nur erhoben wird, wenn die räumliche Situation es verlangt. Um so mehr tritt die Bedeutung jener großen Gebärden hervor, in denen Trauer, jäher Schmerz, Entsetzen, flehentliche Bitte, leidenschaftliche Zuneigung zum einprägsamsten Ausdruck kommen. Lyrisch-pathetisch oder vielleicht noch richtiger sentimental-pathetisch unter Verzicht auf jede psychologische Verfeinerung: das ist der Grundcharakter dieser Vortragskunst, und er eint sich mit jener pathetisch stilisierten Art der Aktion zu einem einheitlichen Gesamtbilde, in das auch der feierlich-zeremonielle Zug, der durch die pedantische Einhaltung jeder Gelegenheit zur Begrüßung entsteht, sich trefflich einfügt. Und im Gegensatz zu der Differenz, die in der Schauspielkunst der Schulbühne besteht zwischen dem Sinn der Vortragsart und dem Wesen des Dramas, dem jene doch dienen möchte, ist hier entschiedenste Übereinstimmung mit den Grundtendenzen der bürgerlichen Dramenkunst des 16. Jahrhunderts vorhanden.

Zum Fastnachtspiel freilich hätte diese Darstellungsart in völlig reiner Durchführung ganz und gar nicht gepaßt: denn in diesem dramatischen Gebilde, zumal in der Form, die Hans Sachs ihm gab, ist die Nähe der Wirklichkeit des Alltagslebens allzu greifbar zu spüren, treten lyrische Pathetik und Mühen um Feierlichkeit allzu sehr zurück, wird eine verhältnismäßig subtile Seelenkunst allzu deutlich, als daß jene lyrisch-pathetische, zeremonielle, antinaturalistische, antipsychologische Vortragsart irgendwie hätte genügen können. So ist denn tatsächlich hier eine andere Grundlage der Darstellung auf der Meistersingerbühne zu finden: in der Aktion macht sich ein Naturalismus geltend, der jeder Versuchung aus dem Wege geht, etwa eine Prügelei zu stilisieren; die körperlichen Zustände werden viel drastischer und wirklichkeitsgemäßer vorgeführt, als der große Stil es erlaubte, wobei, besonders auch in der Darstellung der Krankheit, die kostümliche Charakteristik in ganz anderm Umfange angewendet wird als im großen Drama; für die körperliche Ausprägung des Seelischen wird die dort verschmähte Gesichtsmimik in verhältnismäßig weitem Umfange zugelassen, und auch Ansätze zu einer Differenzierung der Stimmstärke in anderm

als bloß räumlichem Interesse fehlen nicht. All dem gegenüber aber herrscht doch auch hier auf der Meistersingerbühne das Gefühl, einer zu weiten Ausdehnung dieser naturalistisch-psychologischen Kunst entgegentreten zu müssen, weil sie die in der Renaissancetheaterkultur am meisten bekämpfte Gefahr in sich birgt, dem rein Theatralischen zu starke Zugeständnisse machen zu können. So wird denn auch hier stilisiert: neben jenen naturalistischen Elementen zeigen sich die Grundzüge des Stils, der sich bei der Aufführung des großen Dramas bewährte.

Das Ganze des meistersingerischen Theaters überschauend müssen wir sagen, daß hier immerhin das Prinzip der Renaissancetheaterkultur in der Praxis am meisten ausgeprägt ist, ja, daß neben dem Streben, in erster Reihe dem dramatischen Wort zu dienen, ein gewisses Bemühen sich zeigt, auch den rein theatralischen Instinkten des Publikums in ungefährlichem Umfange zu Willen zu sein. Wir haben an dieser Stelle also zum ersten Male so etwas wie einen Zug zu dem vor uns, was wir als das Klassische bezeichneten: zu einem harmonischen Miteinander und Nebeneinander von Drama und Theater. Nur daß leider einerseits das Dramatische noch auf einer sehr tiefen Stufe steht und daß anderseits auch die Theaterkunst fast ganz im Bann eines philiströsen Dilettantismus bleibt. Und so hat das Ganze denn wie aller meistersingerische Betrieb auch nur als Symptom der Sehnsucht und des Strebens, nicht als künstlerische Leistung seinen Wert.

Mit den gleichen Verhältnissen aber hängt es auch zusammen, daß solche Sehnsucht in dem Zeitalter, von dem hier geredet wird, überhaupt nicht erfüllt wurde, daß eine Fortentwicklung über den auf der Nürnberger Meistersingerbühne erreichten Punkt nicht erzielt ist. Hans Sachs hat Schüler gehabt, aber es sind kleine Leute wie Andreas Pfeilschmidt und Sebastian Wild, und wenn er selbst schon nur in den engsten Bezirken seines weiten Reichs ein Meister war, so haben die Schüler weder im Dramatischen noch im Theatralischen es zu Eigenem und Wertvollem gebracht. Und erst bei Hans Sachsens Nürnberger Nachfahren Jakob Ayrer gesellt sich um die Wende des 17. Jahrhunderts zu dem, was er von jenem Vorgänger überkommen hat, das wesentliche Grundelement der Theaterkultur einer neuen Epoche. Für diese neue Theaterkultur aber, die ganz und gar nicht mehr geneigt ist, sich dem Dramatischen unter- oder auch nur nebenzuordnen, die vielmehr im Interesse ihrer eigenen zügellosen Entfaltung auch den grandiosesten Dramatiker rücksichtslos unter die Füße tritt, hat das vorliegende Buch neue Aufschlüsse nicht mehr zu geben versucht, und so darf hier nun endlich der Vorhang fallen.

Berichtigungen und Nachträge.

S. 5 lies *philologische.*

S. 8, Anm. 3. Die Schrift von H. Knudsen [nicht Kundsen] über Beck ist inzwischen erschienen: Heinrich Beck, ein Schauspieler aus der Blütezeit des Mannheimer Theaters im 18. Jahrhundert. Theatergeschichtliche Forschungen 24 (Leipzig und Hamburg 1912). — Ich nenne hier ferner noch: R. Bitterling, J. F. Schink, ein Schüler Diderots und Lessings. Beitrag zur Literatur- und Theatergeschichte der deutschen Aufklärung. Theatergeschichtliche Forschungen 23 (Leipzig und Hamburg 1911) und B. Diebold, Das Rollenfach im deutschen Theaterbetrieb des 18. Jahrhunderts. Theatergeschichtliche Forschungen 25 (Leipzig und Hamburg 1913).

Die Schrift von J. Mauermann, Die Bühnenanweisungen im deutschen Drama bis 1700 (Berlin 1911), leidet empfindlich darunter, daß sie theatergeschichtliche Ergebnisse fast allein aus den szenischen Bemerkungen gewinnen will. So hätte sie, auch wenn sie früher erschienen wäre, mit ihren Darlegungen S. 17 ff., S. 38 ff., S. 50 ff. die Untersuchungen des vorliegenden Buches kaum gefördert. — Die nach dem Abschluß des ersten Kapitels veröffentlichte Dissertation von A. Glock, Die Bühne des Hans Sachs I (München 1903) auch nur polemisch nachträglich heranzuziehen, lag ebenfalls keine Veranlassung vor.

S. 8, Anm. 4. Jetzt kann auch noch auf Kösters wichtige Studie „Das Bild an der Wand. Eine Untersuchung über das Wechselverhältnis zwischen Bühne und Drama" verwiesen werden: Abhandlungen der phil.-hist. Klasse der sächs. Akademie 27 (1909), S. 267—302.

S. 9, Anm. 2. Die Schrift von G. Cohen, Geschichte der Inszenierung im Geistlichen Schauspiele des Mittelalters in Frankreich. Vermehrte und verbesserte Auflage. Ins Deutsche übertragen von C. Bauer (Leipzig 1907), die hier vielleicht neben den auf die englische Bühne bezüglichen Schriften genannt werden könnte, vertritt, bei mannigfachen Vorzügen, noch nicht die Forderung einer wirklich kritischen Prüfung des Materials.

S. 15, Anm. 4. Vgl. das Vorwort.

S. 25, Zl. 16 v. u. lies *gelesener* statt *gelesene.*

S. 36, Anm. 1 vgl. zu S. 15, Anm. 4.

S. 39, Zl. 24 lies *Orlientz.*

S. 49, Zl. 4 lies in *ir schos.*

S. 61, Anm. 2. Einiges Material auch bei E. Soil, Tappisseries conservées à Quedlinbourg, Halberstadt et quelques autres villes du Nord de l'Allemagne: Bulletin de la Gilde de St.-Thomas et St.-Luc 22 (Brügge 1889). — Vor allem scheinen die Teppiche im Rathaus zu Regensburg (vgl. v. d. Leyen und Spamer in „Das Rathaus zu Regensburg", Regensburg 1910, S. 71—105) dafür zu sprechen, daß doch auch Deutschland im Mittelalter einige Leistungen von größerer Bedeutung aufzuweisen hat; oder man müßte annehmen, daß diese Teppiche mit den in sie eingewirkten deutschen Worten auf Bestellung in den Niederlanden oder in Frankreich hergestellt worden sind.

S. 66, Zl. 13 v. u. Bei den Kleinmeistern handelt es sich wohl mehr um Klassizismus.

S. 89 unten: Die Erörterung über den Kahn in der Züricher Tellaufführung ist nach S. 462 ff. nicht aufrecht zu erhalten.

S. 90, Zl. 10 v. u. lies *Romulus und Remus.*

S. 96, Zl. 14. Der Sims ist allerdings schräg (vgl. Abb. 4).

S. 112, Anm. 1. Das ost- und westpreußische Trachtenbuch ist jetzt in den Besitz der Generalintendantur der Kgl. Schauspiele zu Berlin übergegangen.

S. 118, Zl. 15 lies *Aufstellung.*

S. 128, Zl. 16 v. u. tilge die Klammer vor *genau.*

S. 129 letzte Zeile lies *1555.*

S. 142, Anm. 1, Zl. 2 lies *Harscherin.*

S. 145, Zl. 15 lies *sachsischen.*

S. 187 f. Der hier hervorgehobene Gegensatz zwischen dem Ideal der Zucht, die die Unterdrückung des Schmerzes vorschreibt, und der Neigung, unter besonderen Umständen die Tränen fließen zu lassen, tritt höchst sinnfällig Willehalm 152,1 ff. hervor.

S. 161, Zl. 19 v. u. hinter *ganz* ist *allein* ausgefallen.

S. 165, Absatz 2. Diese Darstellung ist nach S. 508 zu berichtigen.

S. 166, Zl. 22 lies *Dirigierrolle.*

S. 174, Zl. 18 lies *Sachs'.*

S. 193, Zl. 2 lies *Helmbrecht.*

S. 193, Zl. 23 lies *bliuclîchen.*

S. 194, Zl. 4 lies *eislicher.*

S. 198, Zl. 9 v. u. lies *kontrastieren.*

S. 203, Anm. 3 lies *lese.*

S. 204, Zl. 3 f. lies besser *Ehrerbietungsbezeugung.*

S. 212, Anm. 2. Nachzutragen wären etwa noch: Speculum humanae salvationis ed. J. Lutz u. P. Perdriget (Mühlhausen 1907—9), bes. Bd. 1, S. 175 ff., u. Die Biblia Pauperum u. Apokalypse der großherzogl. Bibl. zu Weimar, her. v. H. von der Gabelentz (Straßburg 1912), bes. S. 19 ff.

S. 220, Zl. 1 lies *Überlieferung.*

S. 220, Zl. 9 ff. Eigentlich erübrigt es sich wohl, hier noch besonders zu betonen, daß für die a. a. O. gebotene Gesamtdarstellung den S. 220, 224, 226 als wichtig bezeichneten Schriften wichtige Erkenntnisse entnommen sind.

S. 224, Zl. 10 v. u. statt *von* lies *voll.*

S. 233, Zl. 16 statt *gebogenen* lies *gehobenen.*

S. 286, Zl. 8 v. u. lies *(S. 208 f.)*

S. 291, Anm. 7, Zl. 4. Dringend nötig ist besonders auch eine kritische Untersuchung der u. S. 479 und 499 erwähnten Apolloniaminiatur Foucquets.

S. 331. Von späteren Ablehnungen erwähne ich noch die H. Wölfflins, Die Kunst A. Dürers (München 1905), S. 311; dort ist auch noch andere Literatur genannt.

S. 349, Bildunterschritt lies *III, 1.*

S. 359, Zl. 15 v. u. statt *für* lies *auf.*

S. 368, Zl. 12 v. u. statt *Über die* lies *Von der.*

S. 387, Abb. 70. Besonders hingewiesen sei hier noch auf die Gestalt des Sisera und die Art, wie sein Schlafen dargestellt wird: allem Natürlichen, der bildkünstlerischen Tradition (vgl. z. B. Abb. 71/2) und auch der biblischen Quelle zuwider. Ob wir hier ein Abbild der symbolischen Darstellung des Schlafs auf dem Theater vor uns haben?

S. 443, Bildunterschrift füge hinzu *Der Mönch mit dem Gouchvogel (vgl. S. 441).*

S. 509, Zl. 6. Hingewiesen hätte hier z. B. noch auf die Drucke V. Boltzscher Dramen werden können, die J. Kündig 1551 in Basel veranstaltete; doch hat bereits der Herausgeber des „Weltspiegels", A. Geßler (Schauspiele, Schweizerische 2, S. 105) darauf aufmerksam gemacht, daß die ihm beigegebenen „Figuren" größtenteils Boltz' nicht-dramatischem „Illuminierbuch" v. J. 1549 entnommen sind.

S. 510, Zl. 19 ff. Die Annahme von Hammitzsch S. 5 f. und Cohen S. 85, daß auch das mittelalterliche Theater wenigstens in Frankreich bereits die vom Publikum losgelöste Bühne gekannt habe, vermag ich nicht zu teilen; ihre Widerlegung würde hier aber zu weit führen.

S. 517, Zl. 12. Auch die Schauspielkunst der Schweiz scheint konservativ zu sein: wenigstens weist H. Bullingers um 1529 entstandene „Lucretia" mit ihren für die Darsteller bestimmten Charakteristiken der Personen (s. Schauspiele, Schweizerische 1, S. 168 f.) auf ältere Art zurück, — allerdings nicht auf die des geistlichen Stadttheaters, sondern auf den typisierenden Naturalismus des Fastnachtspiels, mit dem die „Lucretia" auch hinsichtlich der dramatischen Technik durch die formale Nachahmung des Waldisschen Fastnachtsspiels vom verlorenen Sohn verbunden ist.

Namen- und Sachregister.

(Abkürzungen: BK. = Bildkunst; NTE. = Neutestamentliche Erzählung in Deutschland; P. = Passionsspiel; Th. = Theater.)

A

Abele spelen 288, 308 f., 312, 317 f., 386, 398, 511.
Abgehen s. Auftreten u. Abgehen.
Abimelech (Th.) 377, 382, 400.
Ablehnung (Th.) 263 f.
Abneigung (Th.) 162 f., 166.
Abscheu (Epos) 193. — (Th.) 254.
Abschied (Epos) 180, 184 f., 190 f., 193. — (Th.) 248, 265.
Actio 259.
Actor s. Regie.
Adolf von Cleve 369.
Ärger (Th.) 162, 249.
Agricola, J. 105.
Ahasverus (Th.) 386.
Aktion (Th.) s. Schauspielkunst.
Aktschluß, Dramaschluß 42.
Alberti, L. B. 310 f., 314.
Alexander d. Große (Th.) 384.
Alexanderlied 181, 183.
Allegorie 384.
Allegorisches Epos 197, 200.
Alsfelder P. 83, 85, 160, 166, 173, 243.
Altdorfer, A. 449.
Altertum s. Antike.
Altes Testament (BK.) 212, 390 ff. — (Th.) 381, 385. — S. auch Abimelech, Ahasverus, David, Debora, Esther, Hiob, Jakob, Josua, Judith, Moses, Nebukadnezar, Rebecca, Saba, Salomo, Susanna, Tobias, Tubal; s. auch Sachs, Hans.
Amerbach, J. 330 ff.
Amiens, Kathedrale zu 417, 425.
Amman, J. 91, 392.
Anbetung s. Gebet.
Anbetung der drei Könige (BK.) 233, 235, 238, 240 f. — (Th.) 240 f.
Andacht (BK.) 222, 223, 225, 230, 232, 238. — (Epos) 185, 188, 193. — (Th.) 245.
Angst (BK.) 221, 222, 224, 229, 230, 235. — (Epos) 180, 184 f., 187 ff., 192 f., 200, 251 f. — (Th.) 162, 172 f., 246, 248, 263. — S. auch Todesangst.
Annaberg (BK.) 426, 432.
Annas u. Christus (Th.) 249.
Anshelm, V. 105.
Anspeien s. Speien.
Antike, Gesten der 221, 223, 229 f., 261 ff.
Antike Stoffe (Th.) 386 ff. — S. auch Alexander, Argonauten, Astyages, Cadmus, Hercules, Hippolyta, Jason, Paris, Pentesilea, Perseus, Romulus, Semiramis, Sibylle, Sinopis, Theodosius, Tomyris, Trajanus, Troja; s. auch Sachs, Hans.
Antike Tracht: Darstellung auf dem neueren Th. 114, 118 ff., 122.
Antikes Drama, moderne Aufführungen 294 ff., 301.
Antikes und mittelalterliches Theater 290, 299 f., 307, 319.
Antwerpen (Th.) 366, 376, 380 f.
Apokryphen 201 f., 205 f., 210 f.
Aposteltracht (Th.) 117, 488 f.
Apuleius 442.
Argonauten (Th.) 386.
Armbewegungen (Bibel) 117. — (BK.) 219, 221 f., 299 f., 232 f. — (Liturgie) 204. — (Th.) 246, 267, 410. — S. Armeaufheben, Armeausbreiten, Armeausstrecken.
Armeaufheben (BK.) 221, 223, 230, 232, 269. — (Epos) 255 (Aufrecken). — (Th.) 242, 247, 264.

Armeausbreiten (BK.) 223. — (Th.) 243.
Armeausstrecken (BK.) 239. — (NTE.) 208 f. — (Th.) 244.
Ars dicendi sive perorandi 256.
Assche 301.
Astyages (Th.) 382, 389.
Attribute (Th.) 103 f., 115, 135 f., 155, 430, 550. — S. auch Requisiten.
Auffahren (Epos) 252. — (Th.) 244, 246.
Aufmerksamkeit (Th.) 263.
Aufsangesichtfallen (Th.) 250.
Aufspringen (Epos) 183, 190, 198. — (NTE.) 206. — (Th.) 246.
Auftreten u. Abgehen (Th.) 24 ff., 30 ff., 49, 51, 514 f., 520.
Augen s. Blicken.
Augenreiben (BK.) 237. — (Epos) 253. — (Th.) 244.
Augsburg 106, 109 ff., 297, 413 f.
Ausspeien s. Speien.
Ausstattung s. Dekoration.
Ayrer, J. 524.

B

Badius, J. 300, 318 f., 336 ff., 348, 352, 398, 511, 513 f.
Bärte (Th.) 417, 432.
Balbus, H. 301.
Bamberg, Chorschranken 226; Skulpturen 228.
Bartfassen (-drehen, -raufen) (BK.) 230, 238. — (Epos) 182, 195, 253.
Bartholomäusmeister 239.
Basel (BK.) 419 ff., 526. — (Kostüme) 433. — (Th.) 123 f., 421 ff.
Baseler Terenz 329 ff., 363 f.
Basken 108.
Beda 205.
Beham, H. S. 66, 269, 442, 525.
Beileid (Th.) 248.
Beleuchtung (Th.) 400.
Bembo, P. 278.
Benediktbeurer Weihnachtsspiel 85. 165, 172, 438, 506, 508.
Berger, Th. 500.
Bergmann, J. 331.
Berlin 112.
Bernhard von Clairvaux s. Planctus.
Bern 413, 444 ff. (Th.)
Bertelli, D. 108, 111.
Bertram, Meister 234.
Beten s. Gebet.
Bewunderung (Th.) 262.
Bibel, Gesten der 176, 261.
Bibel, Lübecker 317, 387, 408, 410; Wittenberger 114; Züricher 489.
Bibliae pauperum 211 f., 215, 526.
Bibliae picturatae 213.
Bibliophilen in Frankreich 283.
Bilderhandschriften 212.
Bildkunst (Gesten) 210 ff., 268 ff. — (Kostüme) 114, 357 ff. — (Stoffwahl) 211 ff. — (BK. u. Dichtung) 25 103, 240, 242. — (BK. u. Kirche) 210 ff., 214, 217. — (BK. u. Th.) 47, 114, 116, 240 ff., 268 ff., 353 f., 376 ff., 405, 408 f., 491, 498.
Binder, J. 258, 455, 460.
Birck, S. 455, 459, 467.
Bitten (BK.) 221, 229. — (Epos) 180, 183, 191, 252. — (Th.) 162 f., 246, 254, 410. — S. auch Flehen.
Bleich werden s. Erbleichen.
Blicken (Bibel) 176 f. (BK.) 226, 230 f., 233, 235 f., 238 f. — (Epos) 184, 192, 194 f., 198, 200, 251, 253. — (Liturgie) 203. — (NTE.) 205. — (Prediger) 202. — (Th.) 161, 166, 242, 245, 247, 254, 263.
Blondeel, L. 390.
Blut auf dem Th. 132.
Boccaccio, G. 279.
Böhmische Malerschule 232.
Boldini 392.
Boltz, V. 127, 352, 526.
Boner, U. 324.
Bordesholmer Marienklage 242.
Borghini 63.
Bouts, D. 392.
Braguettes 407 f.
Brant, S. 330 ff., 336 ff., 340 ff.
Breslau, Regeln für die Schulaufführungen in 259.
Brevier Grimani 391.
Breydenbach, D. 105
Briefe (Th.) 147.
Brigitte, hl. 439.
Brosamer, H. 442.
Brügge 365, 377. — (Th.) 370, 379 f., 383 f., 397, 400, 403 f.
Brüssel (bes. lebende Bilder) 301, 365 ff., 404, 490, 492, 504.
Brunner von Zofingen 418, 505.
Brustschlagen (und -greifen) 202. — (Bibel) 177. — (BK.) 230. — (Epos)

182, 188, 195, 252. — (Liturgie) 203. — (NTE.) 205, 207 f. — (Th.) 250, 264, 284.
Bruyn, N. de 427, 430.
Bühne, Bühnenform: (Bilder, lebende) 368 ff., 397 f. — (Fastnachtspiel-) 504 f. — (Marktplatz-) 25, 526. — (Meistersinger-) 13ff., bes. 56, 519. — (Renaissance-) 353 f., 510 ff. — (Schultheater-) 354, 517.
Bürgerliche Epik 197 ff.
Bullinger, H. 455, 526.
Burgfelden, Weltgerichtsbilder 221.
Burgund (Th.) 374.
Byzantinische Bildkunst 225 f.

C

Cadmus (Th.) 384.
Calcar, Altar v. 239.
Calixt und Melibia 114.
Calliopius 257, 284, 286 f., 345.
Calphurnius, J. 344, 348.
Cambrai (Th.) 374.
Cappuge, J. 378.
caveae 321.
Chöre (Th.) 305.
Christus: Geburt u. Jugend (BK.) 212, 214, 217, 230, 237 f., 437 ff. — Lehre u. Wunder: (BK.) 212, 214, 221 f.; (Th.) 159. — Einzug in Jerusalem (BK.) 445 ff. — Ölberg (BK.) 215 f., 466 f.; (NTE.) 244; (Th.) 159 f., 178, 244, 249. — Leiden (BK.) 212, 214, 217, 234 f., 237, 413 ff.; (NTE.) 207; (Th.) 148, 159 f., 202, 249, 370. — Kreuzigung (BK.) 223, 230, 232 ff., 237, 239; (NTE.) 207, 209; (Th.) 159. — Kreuzabnahme (BK.) 230; (NTE.) 207. — Grablegung (NTE.) 207. — Glorie (BK.) 212, 222 f., 227, 229. — S. auch Anbetung der drei Könige, Annas, Ehebrecherin, Judas, Kaiphas, Longinus, Maria, Maria Magdalena, Petrus, Pilatus' Frau, Zenturio.
Christuskostüm 115 f.
Chronikenillustration, Schweizerische 412 f.
Cicero 256 ff. 261.
Clichés 323 ff.
Clichémanier 353 f.
Clichéverkauf 420 f.
Codex Egberti 222.
Comes 211.
Commedia dell' arte 308 f.
Concordantiae caritatis 213.
Cortez, F. 108, 110.
Cranach, L. d. ä. 442, 446 ff., 479.
Culmann, L. 15, 256.
Curio, V. 444.
Curti, J. 362.

D

Dank (Epos), 180, 183 f., 189 ff. — (Th.) 162, 246 ff., 263.
David (BK.) 390. — (Th.) 382, 384, 386.
David, G. 390, 392.
Debora (Th.) 382, 385.
Dekoration 43 ff., 57 ff., 398 ff., 510, 513 ff.
Dekorationsmalerei 62 ff.
Demut (BK.) 222 f., 230, 232, 363. — (Th.) 262.
Devotion s. Demut.
Dialog als theatergeschichtliche Quelle 102 f.
Dialogliteratur 452, 454.
Dinckmut, C. 292.
Donatus 257, 306 f., 310 f., 348.
Donaueschinger P. 159 f., 166, 173, 243, 509.
Drachenkostüm (Th.) 130, 378, 521.
Drama (u. Gottesdienst) 176. — (Illustrationen) 273 ff. — (als Leseliteratur) 454. — (des Mittelalters) 504. — (Manuskripte) 164. — (der Renaissance) 510 f., 516. — (u. Theater) 3 f., 41, 130, 132, 510 ff.
Dramen des Mittelalters, geistliche s. Alsfeld, Benediktbeuren, Bordesholm, Donaueschingen, Dresden, Eger, Erlau, Frankfurt, Heidelberg, Nürnberg, Redentin, Rheinau, Rouen, Tirol, Trier, Wolfenbüttel.
Dreikönige s. Anbetung.
Dreireim 418.
Dresdener Johannisspiel 490, 492 f.
Drohung (Th.) 162, 244.
Dürer, A. 105, 239, 268 ff., 329 ff., 409, 442, 449, 467.
Dummheit (Th.) 263.
Dupuys, R. 380.

E

Eberlin, J. 440.
Edlibach, G. 413 ff., 431, 490, 505.
Egerer Fronleichnamspiel 159, 166.
Ehebrecherin u. Christus (Th.) 178.
Ehrerbietung (Bibel) 204; (BK.) 222 f. — (Epos) 180, 189. — (Th.) 265.
Ehrfurcht (Epos) 190 f., 197. — (Th.) 247, 263.
Eilhart von Oberge 186, 190, 196.
Einfühlung, mimische (Epos) 186. — (Th.) 175 f., 507, 522.
Einzüge s. Fürsteneinzüge.
Ekel (BK.) 223. — (Th.) 161, 254.
Elsaß, Dramenillustrationen 457 ff., 500.
Emporfahren s. Auffahren.
Engel 117, 226, 232, 406, 418, 489 ff.
Entrüstung (Th.) 434.
Entsetzen (BK.) 223. — (Epos) 189. — (Th.) 162 f., 167, 409, 434.
Enttäuschung (Th.) 248.
Epigonenepik, ritterliche 195.
Epilog 41 ff., 58.
Epos 178 ff., 205 ff. S. auch Sachs, Hans.
Erasmus 300, 443 f.
Erbleichen (BK.) 233. — (Epos) 185 f., 192, 251. — (NTE.) 205, 208.
Ercole d'Este 295.
Ergebung (BK.) 223. — (Th.) 162.
Erkennen (Th.) 245.
Erlauer Dreikönigsspiel 115.
Erlösung, Gedicht von der 206.
Ermahnung (Th.) 410.
Ernholt s. Herold.
Ernst (Th.) 263.
Erregtheit (BK.) 231. — (Epos) 183.
Erröten (Epos) 185, 192, 195, 197, 251.
Eulenspiegel 326.
Eselbohren (Epos) 253. — (Th.) 254.
Esther (BK.) 390. — (Th.) 382, 384, 386, 400.
Evangeliarien 211
Eyck, J. van 390.

F

Fastnachtsspiel 130, 137 f., 145, 147 f., 156 f., 162 f., 165, 167, 169 ff., 253 f., 285, 418, 421 ff., 444 ff., 450 ff., 504 f., 508, 523 f.
Faustballen (Epos) 187, 191, 196. — (Th.) 254.
Faustus Andrelinus 301, 303.
Feigezeigen (Epos) 253. — (Th.) 254.
Feindschaft (Th.) 263.
Ferrara (Th.) 295, 301, 307.
Feste 90, 295, 370. — S. auch Fürsteneinzüge.
Feuerwerk 90, 130 f.
Fingergesten (BK.) 223, 225, 234 f., 238. — (Epos) 252 f. — (Th.) 248, 265, 267.
Flandern (Th.) 307 ff., 311.
Flehen (Th.) 247.
Fornices 312 f., 321.
Foucquet, J. 376, 479, 499, 526.
Franck, H. 443.
Franeker (Friesland) 456.
Frankfurt a. O., Schulbühne 260.
Frankfurter Dirigierrolle 166.
Frankfurter Passionsspiel 82 f., 159 f., 166.
Frankreich (Holzschnitt) 354 f., s. auch Lyon. — (Humanismus) 283 ff., 300 ff., — (Miniaturen) 283 f. — (Th.) 364.
Frauen als Darsteller 78.
Frechheit (Th.) 262 ff.
Freiburg, Skulpturen 228, 231.
Freude (Epos) 180, 183 ff., 188 f., 192 ff., 252. — (Th.) 162 f., 166, 174 f., 246 f., 263, 265.
Freundschaft (Epos) 184, 191, 263. — (Th.) 162.
Fries, L. 439.
Frieß, A. 455 ff., 476 f.
Fröhlich sprechen (Th.) 170 f.
Frölich, J. 456 ff., 465, 500.
Froissart, J. 368.
Fronleichnamsprozessionen 373, 511 f.
Froschauer, Ch. 455, 457, 467, 477.
Fürsteneinzüge 63 f., 103, 364 ff., 371 ff., 376 ff., 382 ff., 400 f.
Furcht s. Angst.
Fußfall (auch Umfassen, Küssen der Füße des andern) (BK.) 222, 233. — (Bibel) 177. — (Epos) 180. — (Th.) 177, 243. S. auch Aufsangesichtfallen, Kniefall usw., Niederfallen.
Fußzucken (Epos) 183. — (Th.) 244.

G

Gaguin, R. 352.
Gang (Epos) 89. — (Th.) 155, 175.
Garderoberaum 23.
Gebärden (Altertum) 179, 219. — (Bibel) 176, 218, 248. — (BK.) 210 ff., 220 ff., 268 ff., 360 ff., 403. — (Epos) 138, 178 ff., 251 ff. — (Liturgie) 202 ff. — (Th.) 177 f., 204, 242 ff., 245 ff., 254 f., 262 ff., 360, 409 ff., 419, 433 f., 505 ff., 516, 518, 522 ff.
— (ausgestorbene) 256. — (deutende) 220. — (sakrale) 220; s. auch Liturgie. — (soziale) 238, 266. — (stabile und labile) 177 f., 201, 203, 205 f., 215 ff., 249 f. — (symbolische) 180. — (wirkliche) 179, 200, 360. — (wortlose) 166. — Geschichte der 262. — S. auch Antike, Armbewegungen, Armeaufheben, Armeausbreiten, Armeausstrecken, Auffahren, Aufsangesichtfallen, Aufspringen, Augenreiben, Bartfassen usw., Bibel, Brustschlagen, usw., Eselbohren, Faustballen, Feigezeigen, Fingergesten, Fußfall, Fußzucken, Gang, Gesamtkörperhaltung, Gesichtverhüllen, Gesichtzerkratzen, Haarraufen, Hand, Hinhören, Hinweisen, Hutrücken, Kniebeugen, Knien, Kniefall, Kopf, Kuß, Minnelyrik, Neigen, Niederfallen, Prostratio, Redegebärde, Rockzupfen, Schulterklopfen, Sichsegnen, Sichumsehen, Sitzen, Umarmen, Winken, Zittern, Zeremonialgebärde.
Gebet (Altertum) 203. — (BK.) 222 f., 225, 229, 231, 244. — (Epos) 180, 184, 189, 191, 200, 252. — (Liturgie) 244. — (Th.) 162 f., 166, 244, 247, 263, 265.
Gedächtnis (Th.) 146, 258, 266.
Geiler, J. 443.
Geistliche als Bildkünstler 211. — als Darsteller 506, 508.
Gelöbnis (Epos) 184. — (Th.) 248, 409.
Generalprobe 472 ff.
Gengenbach, P. 270, 419 ff., 457 f. — (Gouchmat) 439 ff. — (Nollhart) 434 ff. — (Zehn Alter) 457 ff., 513, 516.
Gent 301, 375. — (Th.) 374, 378, 380.
Gerichtsverfahren auf der Bühne 147 f.
Gesamtkörperhaltung (Bibel) 177. — (BK.) 222, 224 f., 227 f., 229, 232, 234, 237 f. — (Epos) 183, 189, 252 f. — (NTE.) 208. — (Th.) 174 ff., 245.
Geschichtliche Stoffe (BK.) 390 ff. — (lebende Bilder) 382.
Gesichtsmimik s. Mimik.
Gesichtverhüllen (BK.) 223. — (Th.) 248.
Gesichtzerkratzen (Epos) 189. — (NTE.) 208.
Gesten s. Gebärden.
Glücksrad (Th.) 384, 388.
Glückwunsch (Th.) 162, 248.
Gnapheus, G. 123.
Goes, H. van der 377, 390.
Gotik 226 ff., 235.
Gottfried von Straßburg 186 f., 190 f., 194.
Gourmond, Gilles de 380.
Grabfiguren 225.
Grauen (Th.) 247.
Grausamkeit (BK.) 237 f. — (Th.) 263.
Griseldis (Petrarca-Wyle) 460.
Groote, G. 202.
Grüninger, J. 318 ff., 345, 353, 500.
Gruß (BK.) 222, 235, 266. — (Epos) 180, 189 f., 191, 197 ff. — (Th.) 161, 245 f.
Guarino d. J. 295 ff., 301, 435, 440.
Güte (Epos) 185. — (Th.) 263.
Guido Juvenalis 302, 318, 348.

H

Haarraufen (BK.) 223. — (Epos) 182, 188, 195, 199, 252. — (NTE.) 206, 208. — (Th.) 434.
Halberstadt, Liebfrauenkirche 225.
Hamburger Stadtrecht, Miniaturen 405.
Hammer, W. 392.
Han, W. 67.
Hand, Hände: aufheben (BK.) 221, 232, 238, 269; (Epos) 184, 191; (Th.) 244, 246 f., 265, 523. — aufrecken (BK.) 238; Epos 184, 191. — ausstrecken (Bibel) 177; (BK.)

221 ff., 225; (Liturgie) 203; (NTE.) 208; (Th.) 177, 243, 265. — falten (BK.) 229, 232 f., 238; (Epos) 184, 191; (Th.) 265, 434. — reichen (BK.) 238; (Epos) 191, 253; (Th.) 248. — ringen, winden (BK.) 232, 235, 238 f., 269; (Epos) 182, 195, 252; (NTE.) 208; (Th.) 247 f. — zusammenlegen (BK.) 225, 230, 269; (Epos) 252; (Liturgie) 203; (Th.) 247, 523. — zusammenschlagen (BK.) 269; (Epos) 182, 252; (NTE) 208; (Th.) 247, 434, 523.
— vor der Brust (BK.) 223, 225, 230, 233, 409; (Th.) 409 f. — über dem Kopf zusammenschlagen (BK.) 239, 269; (Epos) 255 f.; (Th.) 247 f., 255 f., 410, 523. — an der Wange (BK.) 222 f.; (Epos) 191, 252; (Th.) 248.
Hans vom Bühel 196.
Hartmann von Aue 186 ff., 193.
Hausbuchmeister 392.
Hechler, H. 460.
Heere auf der Bühne 39.
Heidelberger P. 159 f.
Heinrich von Veldeke 186, 189, 192.
Heldenepos 194 f.
Heldenlied 180.
Heldt, S. 106, 110 ff., 128.
Heliand 206.
Helmschmidt s. Kolmann.
Hennin 362, 403, 406.
Hercules (Th.) 370, 384, 386.
Herenniusrhetorik 256, 258, 261.
Hermann von Sachsenheim 197.
Herold 32, 40, 50, 58, 98, 100 f., 129, 133, 437, 458, 471 ff., 483 ff. — S. auch Knabenherold, Praecursor, Prolog.
Heros, J. 117, 123 f., 129.
Heyden, L. van der 378.
Hildesheim (Michaelskirche) 225; (Taufbecken) 226.
Hilferuf (Epos) 184. — (Th.) 169, 171, 173.
Hinhören (Th.) 166.
Hinweisen (Bibel) 177. — (BK.) 221, 225, 230, 234, 241. — (Th.) 162, 177, 241, 243, 264.
Hiob (Th. u. BK.) 468 ff.
Hippolyta (Th.) 382.
Histriones 282, 287, 367 f., 503 f.
Hölle (BK.) 479 f. — (Th.) 378, 474, 478 f.
Hoftrachten 106.
Hohn (BK.) 234, 237 f. — (Epos) 200. — (Th.) 254.
Holbein, A. 420, 435 ff., 440.
Holbein, H. der ältere 440.
Holbein, H. d. j. 47, 105 f., 420, 433, 443, 455.
Holzschnitt (Basel) 329 ff., 419 ff. — (Lyon) 316 ff. — (Straßburg) 325 f., 457 f. — (Ulm) 292 ff., 339 f. — (Venedig) 349 f. — (Zürich) 455 ff.
Holzschnitzereien 82 f.
Horaz 260, 318, 326, 335, 345, 362, 423, 440, 443.
Hugo Schapler 362.
Hugo von Trimberg 208.
Hugutius 287, 314, 503.
Huldigung (BK.) 229. — (Th.) 162.
Hutrücken (BK.) 238. — (Epos) 197.

J I

Jael (Th.) 382, 526.
Jakob u. Laban (Th.) 384.
Jammer (Epos) 188. — (Th.) 247, 251 f.
Jason (Th.) 370, 386, 388.
Jenichen, B. 426.
Jesuitentheater 267.
Ikonographie 210.
Indianer 108.
Inklination s. Neigen (Liturgie).
Inspizient 36.
Inszenierung s. Regie.
Intellektuelle Hergänge (Th.) 161; s. auch Erkennen, Nachdenken.
ioculatores 286 ff., 504.
Johann, Künstler in Lyon 317.
Johanna die Wahnsinnige 365 ff.
Johannes von Frankenstein 209.
Johannes de Janua 287, 503.
Jongleurs 288.
Josua (Th.) 384.
Isidorus 286, 312, 503.
Judas (BK.) 215; (Th.) 169, 178, 249, 495.
Juden (Th.) 508.
Judith (Th.) 381, 395.

K

Kaiphas u. Christus (NTE.) 206.
Kalenberger 199.
Kampf auf der Bühne 32f., 39, 147ff.; s. auch Heere.
Karl V. 365.
Karlmeinet 189.
Karolingische Bildkunst 211f., 215, 220ff.
Kinder auf der Bühne 86f.
Kistener, K. 423.
Kläglich sprechen (Th.) 170.
Klage unser Frauen 208.
Klagen (Bibel) 176. — (BK.) 229, 232f. 237ff. — (Epos) 182, 184, 194, 197. — (NTE.) 208. — (Th). 242f., 255. — s. auch Jammer, Kummer, Totenklage.
Klassikerillustrationen der Renaissance 279ff.
Kleidzerreißen (Bibel) 177. — (BK.) 215, 222. — (Epos) 188, 252. — (NTE.) 208. — (Th.) 178, 244, 248, 250.
Knabenherold 473.
Knaust, H. 457.
Kniebeugen (BK.) 229, 237. — (Liturgie) 203f. — (NTE.) 206. — (Th.) 204, 242, 265.
Knieen (BK.) 204, 222 (Knielauf), 229, 232f. — (Epos) 183, 252. — (Th.) 178, 243, 246.
Kniefall (Bibel) 177. — (Epos) 189, 199f. — (Th.) 247.
Köln, (BK.) 232, 235.
Kolmann, D. 109.
Kolmar (Th.) 458.
Könige auf der Bühne 46ff., 103, 120f., 485.
Könige, drei s. Anbetung.
Königsberg 112.
Königstochter aus Frankreich 362.
Köpfe, künstliche als Requisiten 82f.
Konkordanz in der Bildkunst 213.
Konrad von Fußesbrunnen 266f.
Konrad von Würzburg 189, 195ff.
Konstanzer Konzil 372.
Kopf: kratzen (Epos) 252f.; (Th.) 249, 254. — neigen (BK.) 222; (Epos) 191, 198. — nicken (Th.) 245. — schlagen (Epos) 252; (NTE.) 208. — schütteln (Th.) 245. — stützen (BK.) 222f; (Epos) 191, 252f.; (Th.) 248, 254f.
Kostüm s. Tracht.
Kraft, A. 239.
Krankheit (Epos) 157ff. — (Th.) 153ff.
Kudrun 191, 194.
Kündig, J. 526.
Kummer (Epos) 185, 198. — (Th.) 246. — s. auch Jammer, Schmerz.
„Kunstbüchlein" 82.
Kuß, Küssen (Bibel) 177. — (BK.) 239. — (Epos) 184, 188f., 190, 195, 197, 252. — (Liturgie) 203. — (NTE.) 208. — (Th.) 178, 249.

L

Lachen (BK.) 235. — (Epos) 184, 192ff., 198ff., 251f. — (Th.) 168, 170, 173, 254, 266.
Lächeln (BK.) 231, 233. — (Epos) 184f., 192, 197.
Landjuweel 374.
Landmetere, N. de 378.
Landschaft auf den Bildern 66.
Laufen (Th.) 254.
Lauingen 62.
Lazarusdrama (reicher Mann u. armer Lazarus) 455f.
Lebende Bilder 364ff., 511f.
Lebensalter (Zehn Alter) (BK.) 425ff. — (Th.) 416ff., 421ff.
le Roy, Guillaume de 317.
Le Fevre 317.
Leibkleider 116, 132, 469.
Leipzig, Schultheater 354.
Leo X. 448.
Leu, H. 412.
Lichtenberger, J. 436.
Liebe (Bibel) 177. — (BK.) 233. — (Epos) 180, 185, 190ff., 200, 251. — (Th.) 162, 263. — s. auch Zärtlichkeit.
Liebesgarten (BK.) 392ff. — (Th.) 382, 397.
Lille (Th.) 370.
Limburger Chronik 105.
Lippen s. Mund.
Lirer, Th. 292, 299, 360.
List (Epos) 185. — (Th.) 263.
Liturgie 202ff., 211f., 261.
Livius 283.
Locher, J. 260, 305, 318, 325, 343ff., 500.

Lochner, St. 235.
Lötschtal, Fastnachtstrachten im 497.
Longinus (Th.) 160.
Lucca 78.
Lübeck (Th.) 387.
Lübecker Bibel s. Bibel.
Lüneburg, Schultheater 490, 492.
Lukas malt die Madonna (BK.) 389 ff. — (Th.) 376, 382, 384, 391, 396, 399, 490.
Lukas von Leyden 114, 390, 394, 467.
Lukasgilden 376 ff.
Luzern (Th.) 64, 82 f., 85, 87, 90, 101, 117 f., 495.
Lyon 300, 316 f., 372.
Lyoner Terenz 87, 270, 300 f. f, 321, 337, 340 ff., 348 f., 355 f., 361 f., 364, 398, 406 ff., 409 ff., 513, 516.

M

Mahnung (Th.) 264.
Mailand 297, 353.
Malchus' Verwundung (Th.) 159.
Maler als Regisseure 63, 274, 448.
Malleolus, P. 352.
Mander, K. van 376, 386.
Mantegna, A. 235.
Mantua 297.
Manuel, N. 444 ff. — (Ablaßkrämer) 446, 450 ff. — (Barbali) 452, 457. — (Papstspiele) 444 ff., 452, 457.
Marche, O. de la 369.
Maria: Verkündigung (BK.) 223, 226, 363 f. — Heimsuchung (BK.) 238. — Geburt Christi (BK.) 230. — Klagen (BK.) 230, 232, 237, 239; (NTE.) 207 ff.; (Th.) 242 f.; s. auch Marienklage. — Tod (BK.) 233 f. — Himmelfahrt (BK.) 238. — Krönung (BK.) 233. — Thronende (BK.) 230. — Verehrung 217. — S. auch Lukas.
Maria Magdalena (BK.) 228, 239. — (Th.) 244.
Marienklage, Bordesholmer 115, 242 f.; episch-lyrische 207 ff.
Masken (Teufel) 61, 288, 307 f., 368, 417.
Masles, Roboam de 317.
Massenszenen 150 ff.
Mauren 108.
Meister b 350.
Meister, E. S. 392.
Meister J. A. 449.
Meister J. R. 426.
Meister M. J. 449.
Meister des Amsterdamer Kabinetts 238.
Meister der Bergmannschen Offizin 332 ff., 526.
Meister der Berliner Passionstafeln 235.
Meister mit dem Namen Jesu 437.
Meister der Sibylla 392.
Meister von Sterzing 234.
Meistersinger 14 ff., 141, 374, 522.
Melanchthon, Ph. 259 f.
Mellis, A. 456.
Memling, H. 390.
Metz (Th.) 354.
Metzen Hochzeit 198.
Meure, G. van der 392.
Meyre, Jan van der 392.
Mimik (Bibel) 176. — (BK.) 219, 221, 223 ff., 230 f., 233, 235, 239. — (Epos) 184, 186, 192, 195, 199, 253. — (NTE.) 208. — (Th.) 167, 169 f., 201, 245, 249, 254, 262 ff., 267. — (der Tiere) 194, 198, 200, 253, 261, 263. — S. auch Blicken, Erbleichen, Erröten, Lachen, Lächeln, Mund, Naserümpfen, Parodistische Mimik, Sauersehen, Speien, Zähne.
Mimus 282, 287, 503 f.
Miniaturen 211, 222, 226, 278 ff., 391 f.
Minnelyrik, Gebärden 179, 192.
Mitleid (BK.) 232, 237. — (Epos) 180, 188, 193.
Moden in der Tracht 105 ff., 357.
Molinet, J. 366.
Moses (Th.) 384.
Mund (BK.) 224, 226, 231, 239. — (Epos) 197, 253. — (Th.) 254, 263 f. — S. auch Lachen, Lächeln.
Murer, Ch. 500.
Murmeln (Bibel) 176. — (Th.) 243.
Murner, Th. 436.
Muschler, J. 354.
Musik (Th.) 173, 311.
Musikanten 102, 129, 285 f., 268, 371.

N

Nachdenken (BK.) 223, 238. — (Epos) 183, 185, 191.
Nachsehen s. Sichumsehen.
Nacktheit (Th.) s. Leibkleider.
Narhamer, J. 65, 86, 90f., 469f.
Narr 129, 146, 351, 361, 368f., 392.
Naserümpfen (Epos) 253. — (Th.) 263.
Naumburg, Skulptur 228.
Nebukadnezar (Th.) 384.
Necker, de 426.
Neid (Epos) 252. — (Th.) 513.
Neigen (BK.) 229, 233. — (Epos) 183, 189, 197ff., 252. — (Liturgie) 203f. — (Th.) 204, 243, 245, 262. — S. auch Kopfneigen.
Neugier (BK.) 222. — (Epos) 180, 193.
Neuwich, E. 105.
Nibelungen 194.
Nicodemusevangelium 202, 206.
Nicolay, N. 107.
Niederfallen (Bibel) 177, 206. — (BK.) 160, 228, 232, 239. — (Epos) 182f., 195, 252. — (Liturgie) 203f. — (NTE.) 208f. — (Th.) 159f., 178, 204, 242ff., 250. — S.auch Aufsangesichtfallen, Fußfall, Kniefall, Ohnmacht.
Niederlande (BK.) 316f., 388ff.
Nithart, Hans 257, 292, 297f., 343.
Nithart, Heinrich 292.
Novella 423, 428, 433, 441.
Nürnberg 111ff., 128f. — (Lorenzkirche) 19. — (Marthakirche) 14, 16f., 36, 53, 60. — (Predigerkloster) 20. — (Rat) 14f., 43. — (Rathaus) 15. — (Teppichindustrie) 61.
Nürnberger Osterfeier 115.

O

Octavian 460, 477.
Öffentliche Handlung auf der Bühne 147.
Oesterreich (Th.) 117.
Ohnmacht (BK.) 232, 237. — (Epos) 182f., 189f. — (NTE.) 208. — (Th.) 153.
Ohrfeigen (Th.) 254.
Orendel 182.
Orient 107, 118, 121f., 222.
Oswald, Sankt 182.
Otfrid 205, 240.
Ottonische Kunst 211f., 215, 220ff.
Ottonische Renaissance 277.
Ovidillustration 283.

P

Pacher, M. 235.
Padua 344.
Pädagogik der Humanisten 258.
Panoramakunst (Th.) 514.
Pantomimen 369f., 511.
Papias 282, 287, 503.
Papier maché 82.
Paris 301f., 305f., 354f., 374.
Paris' Urteil (Th.) 382, 388, 391, 399.
Parodistische Mimik 193.
Passion s. Christi Leiden.
Passional 206.
Passionserzählungen in Prosa 209f.
Passionsfolgen (BK.) 217, 413.
Passionsspiel, Allgemeines 217.
Patriarchentracht 117.
Pauli, J. 443.
Paumgartner, L. 78.
Pavia 344.
Pentesilea (Th.) 382.
Pentz, G. 66, 449, 525.
Perikopenkunst 211, 215f.
Peripetie im Drama des Mittelalters 216.
Perréal, J. 376.
Perseus (Th.) 384.
Personnagia 366ff.
Peruzzi, B. 65.
Peter, Künstler in Lyon 317.
Petrarca, F. 279.
Petrus (Verleugnung u. Reue) (NTE.) 205. — (Th.) 178, 249. — (Theologie) 201, 205.
Pfeilschmidt, A. 524.
Philipp, Bruder 209.
Philipp der Schöne 365f., 375.
Pilatus' Frau (Th.) 159.
Pius, B. 344.
Planctus beatae Mariae 207f.
Platter, F. 123, 127f.
Plautus 124, 257, 259, 277, 296, 301, 311, 344, 349, 352.
Plautusillustrationen 277, 352f.
Podium (Th.) 37f., 314.
Poliziano, A. 278.
Pollux, Scholiast 354.

Pomponius Laetus 295, 301, 303, 310, 315.
Postbote (Th.) 31, 499.
Praecursor 115.
Predigtvortrag 202. — (BK.) 225.
Prolog, Prologsprecher 401, 407, 408f.; s. auch Herold, Praecursor.
Pronuntiatio 259ff.
Prophetentracht (Th.) 116f., 487ff.
Prosaromane 196f.
Proskynein s. Zubodenfallen.
Prostratio 204.
Prüß, J. 352.
Psychisches s. Seele.
Publikum (Th.) 6, 504, 518, 520. — (Aufmerksamkeit) 508. — (Denktätigkeit) 25, 116, 505. — (Entfernung vom Darsteller) 155, 201. — (Phantasie) 21, 25ff., 30f., 45, 51, 59ff., 66ff., 92f., 126, 150, 159, 169, 519. — (Schaulust) 150, 520f. — (Spannung) 149.
Pulpitus 282.
Pulsnitz i. S. (Th.) 65.
Pyrotechnik 91.

Q

Quintilianus 257f., 261ff., 266f.

R

Rappolt, L. 15.
Rasser, J. 500.
Raumkunst 6.
Realistische BK. des 15. Jh. 234.
Rebecca (Th.) 381f.
Redegebärde (BK.) 222f., 225f., 230, 234, 238, 361, 363, 409, 411. — (Th.) 256, 264f., 409, 411, 419, 434, 505. — S. auch Predigtvortrag.
Redekunst s. Rhetorik.
Redentiner Osterspiel 159, 499.
Rederijkers 371, 374ff.
Regie, Regisseur 46f., 147, 177f., 274, 473f., 505, 509.
Regieaufgaben s. Aktschluß, Beleuchtung, Blut, Briefe, Dekoration, Feuerwerk, Garderoberaum, Generalprobe, Gerichtsverfahren, Heere, Inspizient, Kampf, Kinder, Könige, Maler, Musik, Musikanten, Panoramakunst, Requisiten, Requisitenraum, Schiffe, Souffleur, Statisten, Steine, Theaterdiener, Theatergarderobe, Tiere, Tote, Tracht, Tür, Vorhang.
Reichenau, Weltgerichtsbilder 222.
Reicher Mann u. armer Lazarus s. Lazarusdrama.
Reimformeln 183, 199, 205f.
Reinolt von Montelban 196f.
Requisiten 57, 70f., 78ff., 122ff., 400, 483, 485, 505, 520f. S. auch Attribute.
Requisitenraum 24.
Reue (Th.) 178, 247, 264.
Rezitator s. Calliopius.
Rheinauer Weltgerichtsspiel 300.
Rhetorik 258ff., 506.
Riarius, R. 295, 315.
Richtungskontraste s. Auftreten.
Riemenschneider, T. 238.
Ritter vom Thurn 330ff., 363.
Ritterepos s. Epos.
Ritterkultur 185ff., 227f.
Ritualbücher des Mittelalters 203f.
Robetta, Bildkünstler 392.
Rockzupfen (Th.) 254.
Roigny, J. de 351.
Rolandslied 181ff.
Rom 301. — (Th.) 301, 353.
Romanische Kunst 224ff.
Romans 63.
Romulus (Th.) 384.
Rosengarten 195.
Rothe, J. 209.
Rother, König 181ff.
Rotwerden s. Erröten.
Rouener Prophetenspiel 438.
Rouener Weihnachtsspiel 438.
Rubens, P. P. 392.
Rudolf von Ems 196.
Ruof, J. 117, 132, 455ff., 459ff. — (Job) 456f., 459ff., 464f. — (Joseph) 456f. — (Passionsspiel) 459, 466f. — (Tell) 459, 461ff., 466, 471. 525. — (Weingarten) 461, 464, 471ff., 474ff.

S

Saba, Königin v. (BK.) 390f. — (Th.) 382, 386.
Sachs, Hans 13—270 (passim), 518ff. — (u. d. Antike) 103f. — (u. d. Bildkunst) 114f., 269. — (Drama) 14f., 247. — (Episches) 103, 138, 157f., 171, 251. — (Farbensinn)

104, 121, 126. — (Gesamtbedeutung) 270, 524. — (Landschafts- u. Menschendarstellung) 67 f. — (Phantasie) 67 f., 103, 126. — (u. s. Quellen) 75 ff., 138 f., 168 f., 171, 174, 250 f., 252. — (als Schauspieler) 137. — Text: (Hss. u. Drucke) 89.
– (Abraham) 42, 72, 80, 84, 86, 90, 94 f., 168. — (Absalon) 131. — (Adam u. Eva) 132. — (Ahab) 29, 39, 81, 94, 98. — (Alexander) 59, 76, 81, 90, 98, 100, 130, 153, 155. — (Andreas) 40, 42, 50 f. — (Antonius) s. Cleopatra. — (Aretaphila) 39, 47, 70. — (Aristoteles) 42. — (Arsinoe) 42, 96, 99. — (Artaxerxes) 121, 154. — (Bel) 52, 72 f., 83. — (Belsazar) 246. — (Beritola) 31, 40, 54, 77, 85, 87, 168, 174. — (Burger, der alt reich) 52, 93, 98. — (Circe) 84. — (Cleopatra) 31, 37, 42, 84, 88, 96, 98, 101. — (Clinia) 101. — (Concretus) s. Gismonda. — (Cyrus) 39 f., 50, 59, 75 f., 86, 93. — (Daniel) 42, 52, 54, 83, 96, 140. — (Daphne) 13. — (David zählt seine Mannschaft) 132, 152. — (Davids Verfolgung) 71. — (Eli) 45. — (Esopus) 85, 170. — (Esther) 142, 245. — (Evä ungleiche Kinder) 50. — Fastnachtspiele 128; (Goetze N. 4) 142; (N. 5—8) 143; (N. 10) 143, 146; (N. 11) 143, 157; (N. 14, 16, 18) 143; (N. 19) 144; (N. 20) 144, 146; (N. 22) 144; (N. 25) 157; (N. 27) 138, 144; (N. 28) 175; (N. 34) 138, 157; (N. 42, 51) 157; (N. 75) 138, 157; (N. 81) 157. — (Ferdinands I. Einzug) 64. — (Florio) 31, 79, 93. — (Fortunatus) 40, 44, 50, 93 f., 246. — (Frankreich, Königin aus) 144. — (Franziska, Wittfrau) 99. — (Galmi) 47, 54. — (Genura) 143. — (Gericht, jüngstes) 153, 245. — (Gideon) 71, 82, 90, 156. — (Gismonda) 143, 153 f., 168, 173. — (Griselda) 15, 143. — (Hagwartus) 42, 49, 96, 98 f. — (Hiob) 15 f., 153, 156, 469. — (Historien) 139. — (Horatier u. Curiatier) 149. — (Hugschapler) 39 f., 43, 58, 68, 100, 133. — (Jael) 99, 153 f. — (Jakob) 158, 168. — (Jephthe) 32. — (Jerusalems Belagerung) 40. — (Jerusalems Zerstörung) 86. — (Jocaste) 38, 40, 144, 146, 149, 247. — (Johannes' u. Christi Geburt) 83, 86. — (Johannes wird enthauptet) 38, 82. — (Jonas) 88 f. — (Josua) 39, 54, 151. — (Isaac) 14, 80, 84. — (Judith) 68. — (Jüngling im Kasten) 47, 50, 96, 99. — (Julianus) 40, 42, 71 f., 132. — (Jupiter u. Juno) 142. — (Kämpfer, sechs) 38, 59. — (Kaiserin, falsche) 168. — (Kaiserin, unschuldige) 86 f., 128, 131. — (Kaiserin, vertriebene) 42. — (Karls V. Einzug) 63 f., 91. — (Lazarus) 54, 84. — (Leviten Kebsweib) 69, 151, 168. — (Liebhabende, vier) 40, 47, 50, 59, 69, 100 f., 126 f. — (Machabäer) 83, 99, 161. — (Magelone) 50, 129 f. — (Marina aus Frankreich) 40, 47, 50. — (Marina mit Dagmano) 50. — (Marschall u. sein Sohn) 46 f., 70, 84. — (Meistergesänge) 14, 139. — (Melusine) 31, 50, 52, 54, 246. — (Menechmi) 15, 148. — (Mose Kindheit) 86, 249. — (Mucius Scaevola) 36, 155. — (Nürnberger Siegesfest) 64. — (Olivier) 47, 151. — (Paridis Iudicium) 142. — (Passion) 132, 148, 153 f., 173, 249. — (Perseus) 42 f., 82, 84, 100, 130. — (Pontus) 39 f., 47, 50, 59, 153. — (Pura) 133. — (Romulus) 28 f., 39, 81, 90, 101, 174. — (Rosimunda) 50, 68, 93. — (Salomonis Iudicium) 144. — (Samariae Belagerung) 98. — (Saul) 83, 96, 99, 101, 245. — (Sedras) 39 f., 43, 69, 84 f., 96 f. — (Seufrid, Hürnen) 13, 23 ff., 58, 73, 79, 90 f., 94, 96, 98, 100, 130, 173, 246. — (Simson) 69, 84, 90, 174. — (Sohn, verlorene) 50, 70, 132. — (Sohn, verlorene, den man richten wollt) 50. — (Stulticia) 133 ff., 142. — (Thais) 42. — (Tobias) 155, 167, 175. — (Tristan) 31, 44, 81, 89, 128 f., 153 f., 169, 175, 246. — (Troja) 40, 42 f., 246. — (Ulixes) 40. — (Violanta) 144. — (Wilhelm v. Östreich) 31, 50, 96, 99, 150. —

(Wilhelm v. Orlientz) 31, 39, 88. — (Wittfräulein mit dem Ölkrug) 98.
Salomo (Th.) 379, 382, 384, 388, 401.
Sauersehen (Epos) 195, 252. — (Th.) 254.
Scena 16, 282, 284f., 286f., 503.
Schäufelin, H. L. 449.
Scham (Epos) 185, 188, 191ff., 197f., 200, 251ff. — (Th.) 245, 262f.
Schatzbehalter 438.
Schauplatz (Th.) s. Bühne.
Schauspieler (Alter) 146, 447. — (Persönlichkeit) 146. — (Zahl der) 42. S. auch Frauen, Geistliche.
Schauspielkunst: (römische) 257. — (des geistlichen Stadttheaters) 159f., 163ff., 172ff., 241ff., 249, 505ff. — (des Fastnachtspiels) 137f., 148, 152, 156f., 165, 170f., 174, 253f., 418f., 433f., 505, 523f. — (des Schultheaters) 256ff., 410, 518. — (der Meistersingerbühne) 137ff., 173ff., 244ff., 268ff., 521ff. (Autosuggestion) 175f., 265. — (Individuelles) 141f., 165f. — (Liturgie u.) 201. — (Rhetorik u.) 258ff., 267. — (Symbolisches) 148, 152.
Schembartbücher 107, 113f., 136, 495ff.
Scheu (BK.) 238, 273. — (Epos) 191.
Scheurl, Ch. 63.
Schiffe (Th.) 87f., 521.
Schilling, D. 413.
Schlaf (Epos) 157f. — (Th.) 153f., 159, 262, 526.
Schmeichelei (Th.) 263.
Schmerz s. Trauer.
Schmidlein, Meistersinger 14f., 142ff.
Schnitzaltäre 231.
Schongauer, M. 238, 330, 339, 420, 424, 449.
Schreck (BK.) 222f., 225, 229f., 238. — (Epos) 185, 189, 191ff., 251ff. — (Th.) 162f., 167, 169, 244, 247. — S. auch Entsetzen.
Schreien (Bibel) 176. — (BK.) 231. — (Epos) 182, 184, 187f., 193f., 198, 200, 251. — (NTE.) 208f. — (Th.) 169, 171ff.
Schulterklopfen (Th.) 254.
Schultheater 15, 256ff., 517f. — S. auch Breslau, Leipzig, Lüneburg, Speyer.
Schwarz, M. u. V. K. 106.
Schweiß (Bibel) 176f. — (Epos) 252. — (Th.) 244.
Schweiz, Dramenillustrationen 412ff.
Seele (Hergänge, Zustände usw.) 161ff.; s. Ablehnung, Abneigung, Abscheu, Abschied, Ärger, Andacht, Angst, Aufmerksamkeit, Beileid, Bewunderung, Bitten, Dank, Demut, Drohung, Dummheit, Ehrerbietung, Ehrfurcht, Ekel, Entrüstung, Entsetzen, Enttäuschung, Erkennen, Ermahnung, Ernst, Erregtheit, Ergebung, Feindschaft, Flehen, Frechheit Freude, Freundschaft, Gebet, Gedächtnis, Gelöbnis, Grauen, Grausamkeit, Gruß, Güte, Hohn, Huldigung, Jammer, Intellektuelle Hergänge, Klagen, Kummer, Liebe, List, Mahnung, Mitleid, Nachdenken, Neid, Neugier, Reue, Scham, Scheu, Schmeichelei, Schreck, Sehnsucht, Spott, Stammeln, Streit, Teilnahme, Todesangst, Trägheit, Trauer, Treue, Trotz, Tücke, Überraschung, Unlust, Unmut, Unruhe, Unterwerfung, Verabredung, Verlegenheit, Verneinung, Vertraulichkeit, Verwunderung, Verzeihung, Verzweiflung, Wollust, Wut, Zärtlichkeit, Zank, Zorn, Zugeständnis, Zuneigung, Zweifel.
Sehen s. Blicken.
Sehnsucht (Epos) 180, 185, 188f., 193. — (Th.) 245.
Semiramis (Th.) 382.
Seneca 277ff. — (Hercules furens) 280f. — (Medea) 280.
Senecaillustration 279ff.
Sentimentalität des 15. Jh. 166, 237.
Serlio, S. 65, 274.
Seufzen (Bibel) 176. — (Epos) 184, 193, 198, 251, 253. — (Th.) 168, 243.
Shakespeare, W. 510, 524.
Sibylla 437ff.
Sichbücken s. Neigen.
Sichniederwerfen s. Zubodenfallen.
Sichsegnen (Epos) 184, 191, 252. — (Th.) 244, 248, 265, 434.
Sichumsehen, Nachsehen (Bibel) 177. — (Epos) 185, 193. — (Th.) 161, 178. — (Theologie) 201.
Siegfriedslied 460.

Sinopis (Th.) 393.
Sippenbilder 238.
Sitzen in Trauer (BK.) 222. — (Epos) 183. — (Th.) 47, 245, 248.
Soardus, L. 346, 349, 352.
Souffleur 473.
Spätgotische Bildkunst 236ff.
Spätromanische Bildkunst 225f.
Spanien 107ff.
Spanische Tracht 129, 135.
Spaziergangsgedichte 197.
Specula humanae salvationis 213, 526.
Speien (Epos) 253. — (Th.) 245, 254, vgl. 176 (Anspeien, Bibel).
Speyer, Regeln für Schulaufführungen in 259.
Spielmännische Epik 189, 191, 194f.
Spott (Epos) 180, 184f., 192, 199. — (Th.) 163, 172, 254, 262ff.
Statisten 58f., 100, 115, 150f.
Staunen (BK.) 222f., 225, 230, 233, 235, 271. — (Epos) 180, 193. — (Th.) 248, 263f.
Steine (Th.) 81f., 400.
Sterben (Epos) 157f. — (Th.) 152ff., 156, 159.
Stern bei Christi Geburt 437ff.
Stichreim 95.
Stimmer, T. 426, 444, 500.
Stimmnuancen (Epos) 184, 193, 199, 251f. — (NTE.) 206. — (Th.) 154f., 161, 169, 173f., 177, 218, 262, 266. — S. auch Fröhlich sprechen, Hilferuf, Kläglich sprechen, Lachen, Murmeln, Schreien, Seufzen, Traurig sprechen, Protzig sprechen, Weinen, Zornig sprechen.
Stoßen (Th.) 254.
Straßburg (Buchdruck) 456ff. — (Holzschnitt) 362f., 500. — (Plastik) 231. — (Th.) 120.
Straßburger Terenz 299f., 318ff., 334, 352, 354, 361, 513.
Streit (Th.) 264.
Stumpf, J. 455, 463f.
Sturm, Joh. 259, 261.
Stymmelius, Ch. 260.
Sulpicius Verulanus 295.
Susanna v. J. 1534 77, 457.
Susanna (BK. u. Th.) 467.
Syrlin, J., d. J. 237.
Szenische Bemerkungen (Allgemeines) 28ff., 31, 49ff., 68, 79, 102ff., 137ff., 164, 176, 254, 257.

T

Tagzeiten 209.
Teilnahme (Th.) 248.
Tell, Lied v. 459, 463f.
Telldrama (Uri) 89, 458f.
Teppiche, Teppichwirkerei 61ff., 392, 407, 525. — (Th.) 307, 514.
Térence des Ducs 283ff., 294, 298, 303, 334, 504, 512f.
Terenz 259f., 277—364 passim, 512ff. — (Adelphi) 258, 324, 328. — (Andria) 288, 290, 301ff., 316, 319, 324f., 328, 330, 335, 341f., 362f. — (Eunuchus) 257, 289, 291ff., 303, 322, 324, 330, 339f., 343, 346, 360ff. — (Heautontimoroumenos) 328, 354. — (Hecyra) 329, 354. — (Phormio) 328, 354.
Terenzaufführungen 290, 354.
Terenzillustrationen der ottonischen Renaissance 284, 288, 294, 303, 315, 318f., 411, 514.
Terenzillustrationen des 15. u. 16. Jh. 283ff., 422. — s. auch Baseler, Lyoner, Straßburger, Ulmer, Venetianer Terenz, Térence des Ducs.
Terenzkommentare 302f., 306, 351, 355.
Terenzübersetzungen 257, 292, 343ff.
Teufel 132, 146, 406, 492ff., 508.
Teufelskostüm 492ff.
Teufelsmasken 308, 495ff.
Theater: und Bildkunst s. Bildkunst. — u. Drama s. Drama. — u. Epos 254f., 283. — u. Liturgie 202ff. — S. auch Alsfeld, Antwerpen, Basel, Bern, Brügge, Brüssel, Cambrai, Dresden, Eger, Ferrara, Flandern, Frankreich, Frankfurt, Gent, Jesuitentheater, Lille, Lübeck, Luzern, Metz, Nürnberg, Österreich, Pulsnitz, Rom, Rouen, Schultheater, Straßburg, Tirol, Zürich.
Theaterabbildungen 274, 500.
Theaterdiener 92ff., 100f., 520.
Theatergarderobe 116, 127, 509, 515.
Theatergeschichte, antike 9f.
Theatergeschichte, Methode der 3ff.
Theaterkostüm s. Tracht.

Theaterkunst 3f., 8.
Theatrum 280ff., 284ff., 286, 303f., 306, 309f., 310ff., 318ff., 347f., 362f., 503.
Theodosius (Th.) 384.
Theologie 201ff.
Thévenot Maler 63.
Tiere auf der Bühne 84ff., 400.
Tiergesichter am Körper 497.
Tiermimik s. Mimik.
Tiroler Mariälichtmeßspiel 115.
Tiroler Passionsspiele 159f., 243f.
Tobias (Th.) 375, 382, 490, 492.
Todesangst (Th.) 169.
Tomyris (Th.) 382.
Tortellius, J. 306, 309.
Tote (Th.) 58, 98ff.
Totenklage (Epos) 180, 182, 188, 194f., 208, 237ff., 246. — (NTE.) 208f. — (Th.) 242f., 246.
Totentanz 370.
Tracht (Basel) 433. — (Zürich) 417, 419. — (BK.) 358f., 405. — (Th.) 43, 92, 102ff., 401ff., 412, 419, 433, 468ff., 473f., 482ff., 505, 508f., 515ff., 521. — S. auch Antike Tracht, Aposteltracht, Attribute, Braguettes, Christuskostüm, Drachenkostüm, Hennin, Hoftrachten, Könige, Leibkleider, Masken, Moden, Patriarchentracht, Prophetentracht, Schuhe, Spanische Tracht, Trachtenbücher, Trachtengeschichte, Türkische Tracht, Teufelskostüm, Unterkleidung, Wilde Männer.
Trachtenbücher 104ff., 525.
Trachtengeschichte (Prinzipielles) 105ff., 356ff., 401f.
Trägheit (Th.) 263.
Trajanus (Th.) 384.
Trauer (Bibel) 177. — (BK.) 222f., 229ff., 237, 239. — (Epos) 183f., 188, 195. — (Th.) 162, 166f., 170ff., 242, 244, 263f., 523. — s. auch Jammer, Kummer, Sitzen in Schmerz, Totenklagen.
Traurig sprechen (Th.) 170f.
Trechsel, J. 300ff.
Treveth, N. 279ff., 286f.
Treue (Th.) 263.
Trierer Marienklage 243.
Tristan und Isolde, Prosa 196.
Trithemius, J. 300f., 337.
trionfi 372.
Triumphbogen 380.
Troja (Th.) 388.
Trotz (Th.) 162f., 171f., 174.
Trotzig sprechen (Th.) 170f.
Trunkenheit (Epos) 158, 199. — (Th.) 156f., 265.
Tubal (Th.) 381, 384.
Tücke (Epos) 193. — (Th.) 245.
Tür auf der Bühne 69ff., 419.
Türkische Tracht 129.
Türzuschlagen (Th.) 254.
Turniere 128, 149ff.
Typologie in der Malerei 212, 215f.

U

Überraschung (BK.) 238. — (Epos) 189.
Ulm 292ff., 339, 344.
Ulmer Terenz (Eunuchus) 292ff., 318, 322ff., 337ff., 360f., 363.
Umarmen (BK.) 222, 229. — (Epos) 184, 190, 197, 200, 252. — (Liturgie) 203.
Umkleiden (Th.) 23f., 43, 131.
Unlust (Th.) 170, 254.
Unmut (Epos) 189, 252. — (Th.) 262.
Unruhe (Epos) 183, 186, 189. — (NTE.) 208f.
Unser Frauen Klage 242.
Unterkleidung (Th.) 131.
Unterwerfung (BK.) 222. — (Epos) 190f.
Unwille s. Unmut.
Urbino 297.

V

Venedig 353, 372. — (Holzschnitt) 349ff.
Venetianer Terenz 346, 355, 411.
Verabredung (Th.) 248.
Vérard A. 354.
Verehrung s. Ehrerbietung.
Vergil 345, 362.
Vergilillustration 283, 291.
Vergleichende Künstegeschichte 179, 240.
Verlegenheit (BK.) 231. — (Epos) 185, 193f., 253. — (Th.) 249.
Verneinung (Th.) 262.
Versicherung (Th.) 262f.
Vertooning 371.
Vertraulichkeit (Th.) 254.

Verwunderung (BK.) 223. — (Epos) 191.
Verzeihung (Epos) 184. — (Th.) 162.
Verzweiflung (Bibel) 177. — (BK.) 221, 230. — (Epos) 189, 195, 252. — (Th.) 163, 167, 169, 247, 255, 264, 410, 434.
Vesperbilder 228, 233, 239.
Vico, E. 108.
Vincentius, P. 260.
Virdung, M. 439.
Vitruvius 295, 306, 309, 314.
Vita beatae Virginis 208.
Vita Terentii 286f.
Vitry, Ph. de 283.
Vocabularius breviloquus 287.
Voellius, J. 267.
Volkskundliches 47, 104ff., 364ff.; s. auch Feste, Feuerwerk, Fürsteneinzüge, Gebärden, Glücksrad, Histriones, Holzschnitzereien, Joculatores, Kunstbüchlein, Lötschtal, Masken, Narr, Publikum, Schembartbücher, Teppiche, Teufel, Tracht, Trachtenbücher, Triumphbogen, Volkslied, Wachsplastik, Wilde Männer.
Volkslied 67, 163.
Vorauer Handschrift (Leben Jesu) 206.
Vorhang (Th.) 57ff., 307, 315, 378, 512f.
Vos, M. de 390.

W

Wachsplastik 82.
Wächterszene (Th.) 244.
Wächtlin, J. 346, 480.
Wagner, Gregor 261.
Wahnsinn (Th.) 156.
Waldis, B. 526.
Walter von Rheinau 209.
Walter von der Vogelweide 208.
Wange in der Hand s. Hand.
Wechselburg 226.
Weiditz, Ch. 109.
Weiditz, Hans 109.
Weinen (Bibel) 176. — (BK.) 219, 231, 235, 239. — (NTE.) 206, 208. — (Predigt u. dgl.) 202. — (Th.) 167, 170, 172f., 177, 242, 266.
Weltz, D. 259.
Wernher der Gärtner 193.
Weyden, R. van der 390, 392, 398.
Wickram, J. 457f., 460, 465, 500.
Wild, S. 266, 524.
Wilde Männer 368, 406.
Wilhelm von Österreich 195.
Wilhelm Tell-Spiel s. Telldrama.
Willich, J. 255, 259ff.
Winken (Th.) 243.
Wittenweiler, H. 197f.
Wolfdietrich, großer 195.
Wolfenbüttler Marienklage 243.
Wolfenbüttler Sündenfall 85.
Wolfram von Eschenbach 186ff., 191, 194, 252, 526.
Wollust (Th.) 263.
Wouveringen, A. van 378.
Wut (BK.) 224, 226, 229, 235. — (Epos) 185, 190, 194, 197, 252f. — (Th.) 245.

Z

Zähne, mimische Verwendung (Epos) 192, 252f. — (Th.) 264.
Zärtlichkeit (BK.) 230, 233, 238f. — (Epos) 188, 191, 198.
Zank (Th.) 264.
Zehn Alter s. Lebensalter.
Zeigen s. hinweisen.
Zenturio nach Christi Tod (BK. u. Th.) 241.
Zeremonialebärde (Epos) 180, 182ff., 186, 189, 191, 196f., 199, 225, 228, 230. — (Th.) 161f., 266, 523. — S. auch Gruß, Neigen, Niederfallen.
Zeroplastik s. Wachsplastik.
Zirkelbrüder, Lübecker 387.
Zittern (Bibel) 177. — (Epos) 190, 199. — (Th.) 244.
Zorn (BK.) 230f., 238. — (Epos) 180, 183, 188f., 191ff., 195, 198f., 251f. — (Th.) 162, 170ff., 244, 263ff.
Zornig sprechen (Th.) 170f.
Zürich (BK.) 412f., 455, 464. — (Drama) 455. — (Kostüme) 417, 419. — (Münsterhof als Spielplatz) 463ff., 478, 481f.
Zugeständnis (Th.) 263.
Zuneigung (Th.) 162f., 166.
Zuschauerraum 18ff., 21, 31, 41, 285, 310f., 321, 334f., 348, 513. — S. auch Publikum, Theatrum.
Zweifel (BK.) 230. — (Th.) 262.

Druck von J. B. Hirschfeld (August Pries), Leipzig.
Clichés von Meisenbach, Riffarth & Co., Berlin-Schöneberg.

PN 2647 H4
Herrmann, Max
Forschungen zur deutschen Theater-geschichte des Mittelalters und der Renaissance

PLEASE DO NOT REMOVE
CARDS OR SLIPS FROM THIS POCKET

UNIVERSITY OF TORONTO LIBRARY